

فلسفة الموسيقى

وعلاقتها بالفنون الجميلة

تأليف: د. آيات ريان

تقديم: د. صلاح قنصوة

فلسفة الموسيقى
وعلاقتها بالفنون الجميلة

(هيجل - شوبنهور - نيتشه - هانزلك - فاجنر)

تأليف

د. آيات ريان

تقديم

د. صلاح قنصوة

الهيئة العامة
لقصور الثقافة

سلسلة
الإصدارات الخاصة

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• فلسفة الموسيقى
• تأليف د. آيات ريان
• الطبعة الأولى
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2010م
192ص 5,16 × 5,23سم
• تصميم الغلاف: أحمد الجنايني
• المراجعة اللغوية:
سعيد حامد شحاته
• رقم الإيداع: ٨٩٨٥/ ٢٠١٠
• الترقيم الدولي: 4-062-704-977-978
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالي: ١٦ أ شارع أمين
سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدي 11561
ت: 27947891 (داخلي: 180)

• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

80

تعنى بنشر الأعمال الفكرية والثقافية والأعمال الخاصة لأبرز
الكتاب في مصر والعالم

فلسفة الموسيقى

وعلاقتها بالفنون الجميلة

الناشيء

المحتوى

تقديم

تزجى لنا د. أيات ريان فى هذا الكتاب بطاقة دعوة للاستماع للموسيقى الرفيعة التى يشيع تسميتها بيننا بالموسيقى الكلاسيك.

وهى حين تدعونا إلى الاستماع تؤهلنا أولا لأن نلائم بين المتعة والفهم فيما ننفقه من الوقت فى الإنصات إلى أعمال كبار المؤلفين الموسيقيين، وخاصة فى مرحلة ازدهارهم، فيما يسمى بالعصر الرومانسى.

ولقد استحدثت المؤلفة على نحو محمود ومطلوب معا مجالا أو فرعا جديدا فى علم الجمال المكتوب بالعربية، وبذلك مهدت طريقا مضى فيه باحثون متخصصون من بعدها، فالكتاب إذن دراسة رائدة تجدر بالتقدير.

وعلم الجمال كما هو معروف درس فلسفى للفن من حيث إبداعه وتلقِّيه وعناصره، وكذلك من جهة علاقته بالسياق الاجتماعى والسياسى والتاريخى والدينى.. إلخ، أو بعبارة موجزة من جهة سائر النظم الثقافية التى تلم به، ويلم بها على وجه الإجمال. ومن هنا اجتهدت المؤلفة فى الإجابة عن أسئلة كثيرا ما تخطر بالذهن وتشغله.. فمثلا هل استطاعت الموسيقى أن تفلت من التفسير الفلسفى لتظل روحا مجنحة، ومعجزة تسمو على الالتزام بكافة دواعيه؟ حقا فللوهلة الأولى قد تخدعنا أوتضللنا الموسيقى باستغراقها فى مشكلات التوافق وحساب التناسب، وتوهمنا بأنها توشك أن تكون نبتا عبقريا أو شيطانيا لا يتأثر بالأرض التى نبت منها.

ولكنها فى الحقيقة تشبه فى وجه من الوجوه، طائرات الورق أو البالونات التى يلهو بها الصغار تبدو حرة طليقة فى الفضاء بينما هى متصلة بخيط يجذبها إلى الأرض التى صعدت منها، وكتابنا يسعى فلسفيا إلى القبض على تلك الخيوط وييسر للقارئ أن يضع يده عليها غير أن هذا المسعى ليس ميسورا فى الموسيقى مثلما نألفه فى الفنون الأخرى...

فالتصوير أو التعبير الموسيقى غامض الملامح، وتختفى اتجاهاته وأساليبه تحت أردية كثيفة من التنظيمات الشكلية، ولايعد هذا نأيا بها عن جماهير سائر الفنون المتاحة المبذولة، أو قصرا على النخبة من المتذوقين فالموسيقى التى نحن بصددها هى الموسيقى بمعناها العالمى والإنسانى أو الحضارى بعيدا عن موسيقى الشعوب والأغانى والمقطوعات، وهى الموسيقى التى تتمتع بطريقة خاصة فى التصوير والتعبير مما جعلها لغة عالمية يتداولها البشر كافة، ولكن على تفاوت كبير فى الإقبال عليها أو الاستمتاع بها بين الناس وهذا التفاوت هو الذى حمل على إثارة قضية ناتئة فى تذوقنا للموسيقى بين الجمهرة الغفيرة من مواطنينا. وهى القضية التى تتخذ أحيانا صورة السخرية والهزء من إعجاب البعض بهذه الموسيقى التى تعد فى نظر الكثرة بعيدة عن أذواقنا، وغريبة عن تربتناوأصالتنا !! ويبرر الانصراف عنها بالزعم بأننا عاجزون عن فهمها مهما بالغنا فى التفرنج والتغريب!

ويغفل هؤلاء الذين يعتقدون أننا نكلف أنفسنا وأسماعنا ما لا ترضى أو تطيق، أن أغلب ما يستمتع به الجمهور وأوساط الناس من فنون لم يكن نابعا من أرضنا أو تراثنا مثل المسرح والسينما والتلفزيون والرواية والقصة القصيرة وغيرها مما وفد إلينا من خارج الحدود، بل إن الكثير من الأدوات التى يطرب لها الناس فى أفراح الحارات والسطوح والشوادر، فضلا عن الكليبات والأشرطة التى تشنف آذان ركاب التاكسيات والميكروباصات لم تكن متاحة عندما تربعت الربابة والناى والأرغول والدربكة على عرش الطرب والعزف.

إذن فالمسألة هى كيف ينبغى أن نمتد ونستطيل بأبعاد المتعة؟ فهذا هوالمعيار فى جدارة الفن الوافد، فهذا كله إضافات جديدة ثرية إلى قدراتنا لا يجب الزهد فيها والانصراف عنها. ولكن على شريطة أن ندرب آذاننا عليها، ونقبل على تعريض أسماعنا لها، وإذا ما أتخذنا مثلا فظا غليظا يقربنا من فهم ذلك، فإننا نشير إلى شرط استخدام «الكتالوج» لكى نفيد أو نستمتع بأية آلة جديدة نبتغى منها النفع أو اللذة. فهكذا الموسيقى، فهى لا تتعامل مع «الأشياء والأفكار» التى تتعامل معها سائر اللغات، ولكنها تتناول «المشاعر والانفعالات»

التى تقترن بتلك الأشياء والأفكار وتثيرها.

ومشاعر الإنسان عندنا أو انفعالاته هى بعينها مشاعر الإنسان الغربى أو الأسيوى. فإذا ما حاول أحدهم أن ينقل مشاعره لغيره عندما يكون حزينا أو مبتهجا فى ألفاظ لغته فقد يرهق نفسه دون أن يفهمه الآخرون، ولكنه لو كف عن الكلام وأطلق صيحة أوتنهد أو قهقه عاليا لأدركوا على الفور أية انفعالات تتواثب فى أعماقه، وستضاعف خبرتهم بهذه الانفعالات لو أدركوها فى طريقة تتابعها واحدة إثر أخرى، والتقطوها فى سرعتها وتمهلها، وتبينوها فى تدرجها بين طبقات أودرجات الرفع والخفض، وفى قوتها وضعفها عندما تقارن بسائر الانفعالات.

هذه إذن الموسيقى ببساطة: هى الألحان التى تنتظمها «درجة» pitch «وإيقاع» Rhythm وحركة movement وبذلك يكتمل للصورة الفنية تعبير صريحا، وألوان وضيئة، وأبعاد رحيبة.

وإذا كان للموسيقى أسلوبها الخاص فى التعبير، فلها طريقتها الخاصة فى التذوق لأنها الفن الوحيد الذى يعتمد على الأذن، ولذلك لا نتوقع أن نتلقاها بنفس الأسلوب الذى نقّدر به الأعمال الفنية الأخرى.

فليست المشكلة فى الموسيقى ترجمة معانيها ترجمة حرفية أو عقلية..ولكن المطلوب هو أن نتواصل معها ونحس بألفتنا بها، فنحس بكل ما تريد منا أن نصدق تمثيلها له، أى تقتصر عملية الفهم على مجرد التأثر المباشر بالانفعالات التى تقترن بالصور الإنسانية التى يعالجها المؤلف دون أن يتدخل وسيط من الفكر أو المنطق يحدد للمستمع شروط الفهم التى تتنحى جانبا عن الاستماع وتستطرد بعيدا فى التشبيهات والجدل الذهنى.

بل يكفى أن تنفذ الموسيقى فى الشعور نفاذا سريعا مارا بالانفعالات المباشرة التى يمكن معاناتها من قلق أو أسى أو شجن أو فرح أو إحساس بالصراع أو الحنان ، تلك الانفعالات التى يمكن استثارتها لحظة الاستماع عفويا دون إيعاز من الاستدلال والتجريد، فإذا صورت الموسيقى أفكارا وهى تصنع ذلك فى كثير من الأحيان، فإنما تعبر فقط عن الانفعالات التى تثيرها هذه الأفكار، وتقترن بها، وعلينا أن نحس هذه الانفعالات ونحياها. والأمر ليس مجرد صياغة جديدة للانفعالات، ونحن نرحب بهذه الصياغة الجديدة، إذا كانت خادما مخلصا لثقافتنا وأفضل من الصياغة القديمة ليتسع صدرها لكل همسة وتشف عن أقل نأمة تخالج الشعور، ولكن بشرط ألا تنزلق إلى نزعات التجديد الفارغ والاستحداث المتطرف فأمرها موكول للمتلقين يقبلونها أو ينكرونها. فهذا هو ما صنعه

كبار المؤلفين... صنعه «هايدن» عندما وسع الافتتاحية الإيطالية القديمة ليخلق منها السيمفونية التى أصبح أبا لها، كما صنعه «بيتهوفن» عندما استخدم مرقصة «الإسكرتسو» الشعبية الإيطالية المرحة كحركة ثالثة للسيمفونية والكونشرتو بدلا من رقصة «المينويت» الأرستوقراطية الكئيبة... وصنعه «شوبان» عندما جعل من البولونيز والمازوركا تلك الرقصات الهزيلة، أشكالا كلاسيكية تحمل حسا غامرا وفكرا عميقا،كما عبر بارتوك عن ذلك تعبيرا جهيرا عندما اعترف بأنه لم يعثر على أستاذ أعظم من موسيقى الفلاحين المجرية..

لهذا كان كتاب د. أيات ريان واسمها نفسه ممتلئ يشى بالجلال والجمال، وهما موضوع علم الجمال، كان كتابها بيانا ودعوة وخدمة يتشوف لها القارئ العربى لتذلل له صعابا ربما واجهت من لا يحسن الظن بالموسيقى العالمية، أو يستريب فى دلالة علم الجمال وفلسفة الفن، فواءمت أولا بين الفلسفة والفن ، ثم ما لبث أن صفا لها وجه علم جمال الموسيقى. فللدكتورة أيات نقدم لها أيات الشكر والعرفان .

د. صلاح قنصوة

مقدمة

إن محور هذا البحث هو التفكير الفلسفي الجمالي في فن الموسيقى ومحاولة التوصل إلى دلالاته وأسراره الجمالية والتعرف على الاتجاهات الفلسفية المختلفة في تفسير طبيعته وقيمته ووظيفته وأثره على المتلقي.

وينتمي هذا البحث (فلسفة الموسيقى وعلاقتها بالفنون الجميلة في القرن التاسع عشر) إلى المبحث الفلسفي المسمى بفلسفة الجمال أو علم الجمال أو فلسفة الفن، أما اسمه في اللغات الأوروبية فهو Aesthetics باللغة الإنجليزية و Esthetique باللغة الفرنسية، ومن هنا يطلق عليه بعض المترجمين اسم «الاستطيقا»..

تجدر الإشارة إلى أن اسم «الإستطيقا» يشتق من الكلمة اليونانية aisthesis والتي تدل على أمرين في وقت واحد هما: المعرفة الحسية (أو الإدراك الحسي) والمظهر المحسوس لانفعالنا (دنيس هويمان، علم الجمال «الاستطيقا»)

الواقع أن التفكير في فلسفة الجمال أو علم الجمال قد نشأ قديمًا منذ العصر اليوناني حين بحث أفلاطون في فكرة الجمال وانتهى إلى أنها مثال خالد في «عالم المُثُل»، وحين بحث أرسطو في الجمال وانتهى إلى أنه نوع من المحاكاة وإن كانت محاكاة لما ينبغي أن يكون، ثم ظل البحث في الجمال بعد ذلك مستمرا في تاريخ الفلسفة ومرتبطا بالتأملات الميتافيزيقية... أما نقطة البداية لعلم الجمال الحديث فهي ترجع إلى القرن الثامن عشر

عندما أطلق إسكندر باومجارتن (١٧١٤ ـ ١٧٦٢) اسم «الاستطيقا» أوعلم الجمال على تلك الأبحاث التى تدور حول منطق الخيال الفنى وهو منطق مختلف تماما عن منطق التفكير العقلى، ثم أثبت كانط هذه الحقيقة فى فلسفته الجمالية التى ضمنها مؤلفه «نقد الحكم» (د. أميرة مطر، مقدمة فى علم الجمال).وإذا كان مبحثنا المسمى بفلسفة الجمال أو علم الجمال أو فلسفة الفن يختص بالتفكير الفلسفى فى الفن، أى أنه فرع من فروع الفلسفة . فمن أين جاءت تسميته (بالعلم) وإلى أى حد يعد ذلك صحيحا؟

من الملاحظ أن علم الجمال قد اكتسب هذا اللقب فى مرحلة سابقة كانت الفلسفة فيها تحتوى فى داخلها العلوم جميعا وكانت تمثل العلم الكلى فى مقابل علوم جزئية تابعة..

وعندما وضع باومجارتن هذه التسمية (علم الجمال) أول مرة فى عام ١٧٥٠، كان مسايرا للتقليد الألمانى الذى لا يزال سائدا فى ألمانيا حتى اليوم بدرجة ما، وهو الذى يرى فى الفلسفة علما.

من هنا يمكن القول إن علم الجمال «ليس علما بالدلالة العصرية للعلم، التى تشترط الموضوعية المنهجية للبحث، بحيث تفضى الخطوات التى يؤديها الباحثون المختلفون إلى الاتفاق حول نتائج بعينها فى مجال تداولى معين» (د. صلاح قنصوة ، نظريتى فى فلسفة الفن).

وعلى هذا ترى الباحثة أن تسمية «فلسفة الجمال» أو «فلسفة الفن» تعد ملائمة لموضوع هذا المبحث الفلسفى الذى يتناول الفن ـ وقضاياه الجمالية ـ بالبحث الفلسفى المتعمق .

وقد كان التساؤل الذى طرحته فى أول اهتمامها بموضوع بحثها:

هل يمكن أن تكون هناك فلسفة جمالية للموسيقى؟ أو بعبارة أخرى فلسفة لفن الموسيقى، تسعى إلى فهم طبيعة هذا الفن، وتنفذ إلى معانيه وأسرار جماله وقوة تأثيره التى لا تضاهى؟

وعندما بدأت طريق البحث كان أول ما توصلت إليه أن هذا الفرع من فروع فلسفة الجمال الذى يختص بالموسيقى قد بدأ قديما فى العصر اليونانى حيث يعد أفلاطون نقطة البداية للفلسفة الجمالية للموسيقى فى الحضارة الغربية التى استمرت طوال القرون حتى عصرنا الحالى، وأن تحليلات الفلاسفة ـ عبر العصور ـ لفن الموسيقى كانت امتدادا لنظرياتهم الفلسفية وتأملاتهم الجمالية.

وبالرجوع إلى قاموس هارفارد للموسيقى نجد التعريف بفلسفة جمال الموسيقى أو استطيقا الموسيقى Aesthetics of Music على هذا النحو:

«إن إستطيقا الموسيقى هى دراسة علاقة الموسيقى بالحواس الإنسانية والعقل»

ويضيف القاموس أن هذا التعريف يتطابق بدقة مع المعنى الأصلى للكلمة اليونانية Aisthesis (التى اشتق منها اسم «الإستطيقا») وهى تعنى الشعور feeling أو الإحساس sensation. (Harvard Dictionary of Music) .

وفى إطار التعريف بالجمال فى الموسيقى وعناية فلسفة الفن به يرى الباحث والمؤرخ الموسيقى د. محمود أحمد الحفنى:

«أن الجمال الموسيقى معناه الشعور بالموسيقى والإحساس بها، وهو جزء من الجمال العام وتعنى فلسفة الفن بالبحث فيه من حيث قوة تأثيره فى النفس وتقصى موضع الاستمتاع بالسماع وموقع ذلك من قوانين اللحن والإيقاع، وسر إيقاظ الموسيقى لقوى النفس وتحريكها للشعور الإنسانى والتأثير فيه... (د. محمود أحمد الحفنى، المجلة الموسيقية)

الواقع أن فلسفة الموسيقى قد تشكلت عبر العصور ـ بداية من أفلاطون ـ من خلال انشغال الفلاسفة والمفكرين بالنظر فى طبيعة الأنغام والمقامات الموسيقية وقيمتها النفسية والأخلاقية والتربوية، وفى علاقة الموسيقى بالشعر وهل تستطيع الموسيقى أن تعبر بوسائلها الخاصة بدون الاعتماد على الكلمات الشعرية؟ كما تساءلوا: كيف يستجيب المستمع للموسيقى وهل يتدخل العقل فى ذلك أم ينفعل بحسه وشعوره فقط؟ استمر الجدل من أفلاطون وحتى القرن الثامن عشر حول هذه القضايا والمشكلات الجمالية وغيرها فى محاولة احتواء الفن الموسيقى وفهم تأثيره العميق فى النفس الإنسانية بالإضافة لتجنب الآثار النغمية الضارة فى حالة إساءة استخدام هذا الفن.

بحلول القرن التاسع عشر، العصر الرومانتيكى للموسيقى، شهد هذا العصر إعلاء شأن الموسيقى الآلية (الموسيقى البحتة، أو الموسيقى الخالصة) وظهور مدى قدرتها على الاستقلال فى التعبير، وفى نفس الوقت زخر هذا القرن بالفلسفات الموسيقية التى بحثت فى معنى الموسيقى وطبيعتها وقيمتها وعلاقتها بالفنون الجميلة الأخرى ومرتبتها بين تلك الفنون، مما دفع الباحثة لتركيز موضوع بحثها فى هذا العصر ليكون على الوجه التالى:

ـ يقدم القسم الأول عرضا للفلسفات الجمالية للموسيقى عند أبرز فلاسفة القرن التاسع عشر: هيجل وشوبنهور ونيتشه وذلك من خلال نصوصهم الفلسفية التى تتضح فيها رؤيتهم لهذا الفن وتقييمهم الفلسفى الجمالى بالإضافة لمقارنة الموسيقى بالفنون الجميلة الأخرى وتوضيح مرتبتها بين تلك الفنون.

ـ أما فى القسم الثانى فسيكون الاهتمام بالمشكلات الجمالية للموسيقى فى القرن التاسع عشر، وأهمها الخلاف بين نظرية فاجنر الجمالية فى الأوبرا ونظرية هانزلك

الجمالية فى الموسيقى، حول قدرة الموسيقى على الاستقلال فى التعبير، حيث أنكر فاجنر استقلال الموسيقى بينما دافع هانزلك عن هذا الاستقلال، ثم مشكلة (التعبير الموسيقى) وإظهار الآراء المختلفة فى تفسير غموض التعبير الموسيقى وطبيعة المعانى التى تعبر عنها الموسيقى الخالصة (أو الموسيقى البحتة).

وتنبع أهمية هذا الموضوع - فيما ترى الباحثة - من أن التفكير الفلسفى الجمالى فى فن الموسيقى يضيف وعيا جماليا بهذا الفن ومن ثم يزيد قدرة متذوقيه على الإحساس به وإدراك معانيه والاستمتاع بالسماع فى مستوياته المتعددة والمتكاملة التى تشمل الجوانب. الحسية والتعبيرية والفنية .

ومن زاوية أخرى، تختص الفلسفات والنظريات الجمالية المطروحة فى هذا البحث بالتفكير الجمالى فى نوع معين من الموسيقى الغربية (وهو المؤلفات الموسيقية العليا التى يطلق عليها «موسيقى الآلات» أو «الموسيقى البحتة» أو «الموسيقى الخالصة » absolute Music وقد يطلق عليها «الموسيقا العالمية» أو «الموسيقى» فقط باعتبار أن هذا الاسم يميزها عن الغناء) فهل من الممكن أن يفيد منها واقعنا الثقافى الراهن فى مجال إبداع الموسيقى وتذوقها ؟

إن هذا الموضوع - مجال البحث - قد يساهم فى إضاءة الطريق نحو التعرف على الفن الموسيقى الجاد، فن الموسيقى الخالصة، خاصة «وأننا بحاجة إلى تعبيد الطريق نحو فهم هذا النوع من الموسيقى الغربية وتبديد الوهم الذى أشاعه البعض فى أنها لا تتفق مع ذوقنا أو أننا غير قادرين على فهمها وإدراك دلالاتها» (د.حسين فوزى. الموسيقى السيمفونية) إلى جانب ذلك فنحن أيضا فى حاجة ماسة إلى نشر الوعى الموسيقى الجاد - وهى المهمة التى تقع على عاتق الباحثين والنقاد الموسيقيين – هذا الوعى الكفيل بمحاربة كل مظاهر التخلف الموسيقى ولفت الأنظار أو على الأصح الآذان لأهمية الموسيقى الخالصة وقيمتها الفنية، وتعريف المستمع العربى - الذى يكتفى غالبا بالأغنيات التطريبية - بهذا العالم الموسيقى الجديد الخصب سواء بالنسبة للمؤلفات الغربية العالمية أو التجارب المصرية الجديدة فى التأليف السيمفونى التى لم تعرف إلا على نطاق ضيق ولم يتعرف عليها الجمهور بعد ويرجع ذلك إلى عوامل عديدة على النقاد درسها وفحصها ومحاولة تأسيس الواقع الفنى الجديد.

وتجدر الإشارة أخيرا - فيما يتصل بأهمية الموضوع - إلى الدور الذى تقوم به فلسفة الموسيقى أو إستطيقا الموسيقى، فهى لا تعوق العقل الخلاق - كما يدعى البعض - بل على

العكس فهى ترقى به إلى أعلى مستوياته بأن تتيح له الوعى بذاته «إن العقل الخلاق يجب أن يكون على وعى بذاته، وألا يخشى أن يقتحم مستوى التأمل النظرى. ففى مرحلة نقدية كالمرحلة التى نعيشها يبدو أن الموسيقىّ لم يعد يستطيع الاستسلام لنزوات الحدس، وإنما لا بد له من معرفة واضحة بالإمكانيات المتباينة التى تعرض له، وبالاختيار الذى يزعم أنه يقوم به..» (جيزيل بروليه، جماليات الإبداع الموسيقى).

وإذ يختص موضوع هذا البحث بالفلسفة الجمالية للموسيقى، كان من الضرورى البحث عن المنهج الملائم للبحث الجمالى فى الموسيقى وتحليل النظريات الجمالية المختلفة، فالموسيقى وظاهرة مركبة تتداخل فيها جوانب متعددة: فهى ظاهرة فنية جمالية وظاهرة اجتماعية، ظاهرة سيكولوجية، ومن الملاحظ أن الموسيقى تشترك فى هذه الجوانب مع الفنون الجميلة الأخرى، ولكنها تختلف عنها فى أنها أكثر تلك الفنون تجريدا فهى فن لا تمثيلى أى لا يحاكى موضوعا معينا أو واقعة أو أى شىء فى الواقع (إلا فى الموسيقى ذات البرنامج)، وهنا تكمن الصعوبة فى إدراك دلالات الموسيقى أو ربط هذه الدلالات بالمجتمع أو العصر الذى أنتجت فيه.

وعلى هذا فقد أفاد البحث من المنهج الاجتماعى الذى يفسر الموسيقى - كالفنون الأخرى - باعتبارها نتاجا لمجتمعها وعصرها أى يربط بين الظاهرة الفنية والواقع الذى أنتجها، بالإضافة لإفادة البحث من نتائج أبحاث علم النفس فى الموسيقى، أما فهم الجانب الفنى فى الموسيقى فقد تطلب دراسة تركيب هذا الفن وتحليل اللغة الموسيقية وعناصرها والاهتمام بالبناء الموسيقى وأشكاله المختلفة.

وفى النهاية لا يطمح هذا البحث إلا أن يكون خطوة فى طريق البحث الفلسفى الجمالى فى فن الموسيقى وتعميق الرؤية لهذا الفن وفهم طبيعته وقيمته وآفاقه الجمالية وقدراته التى اعترف بها الفلاسفة فى إغناء الحياة الإنسانية والإرتقاء بها فى كافة جوانبها العاطفية والروحية والاجتماعية.

كما أتوجه بالشكر والتقدير إلى الأستاذة الدكتورة أميرة حلمى مطر، رائدة الدراسات الجمالية فى مصر، فقد شجعت هذا البحث منذ البداية ورأت فيه مجالا جديدا فى البحث الفلسفى الجمالى. ومن ناحية أخرى فقد أضاءت توجيهاتها لى الطريق فى الوقت الذى بثت فى أيضا روح الثقة والاستقلال. كما كان لمؤلفاتها وترجماتها إفادة كبرى لهذا البحث.

آيات ريان

الباب الأول:

الفلسفة الجمالية للموسيقى فى القرن التاسع عشر
(عند هيجل - شوبنهور - نيتشه)

تمهيد:

نبدأ هذا الباب بعرض تاريخى موجز للفلسفة الجمالية للموسيقى من أفلاطون حتى القرن التاسع عشر، نتبين فيه أهم ملامح التفكير الجمالى فى الموسيقى الغربية وما تعرّض له من مشكلات تخص فن الموسيقى.

يلى ذلك عرض للفلسفة الجمالية للموسيقى عند أبرز فلاسفة القرن التاسع عشر: هيجل وشوبنهور ونيتشه، وسيخصص لكل من هؤلاء الفلاسفة فصل مستقل، والنهج الذى سيسير عليه البحث فى هذه الفصول هو العرض أولا لأهم ملامح فلسفاتهم كمدخل للتعرف على فلسفاتهم الجمالية التى لا تنفصل عن نظرياتهم الفلسفية العامة، ثم نصل من ذلك إلى عرض لفلسفاتهم الجمالية فى الموسيقى من خلال نصوصهم الفلسفية، (نتعرف فيه على تقييمهم لفن الموسيقى من حيث علاقته بالفنون الجميلة الأخرى وعلى تحليلاتهم وآرائهم الجمالية فى فن الموسيقى وقضاياه).

وننهى هذا الباب بتعقيب يتم فيه تقييم الفلسفة الجمالية للموسيقى عند الفلاسفة المذكورين، بالإضافة إلى تقديم بعض الملاحظات حول مدى أهمية أرائهم الجمالية فى فن الموسيقى.

الفلسفة الجمالية للموسيقى من أفلاطون إلى القرن التاسع عشر

بنظرة تاريخية، يمكننا أن ندرك أن الفلسفات الجمالية للموسيقى فى القرن التاسع عشر لا يمكن فصلها عن التراث الجمالى السابق فى الموسيقى، بل إن القضايا الجمالية لفن الموسيقى ـ التى بدأ أفلاطون التفكير فيها ـ ظلت ممتدة حتى القرن التاسع عشر حيث أنها تمثل مشكلات جوهرية بالنسبة للموسيقى وإن اختلفت معالجتها من عصر إلى عصر.

ويمكن القول: إن أقدم معرفة لنا بالموسيقى فى الحضارة الغربية ترجع إلى كتابات الفلاسفة اليونانيين، مع اعتبار أن ما قالوه عن الموسيقى لم يكن يتسم بالأصالة التامة إذ أن الكهنة المصريين كانت لديهم آراء مشابهة، كما ظهرت مثل هذه الآراء لدى حكماء الشرق قبل العصر الذهبى لليونان بوقت طويل، غير أن فضل الفلاسفة اليونانيين إنما يرجع إلى تنظيمهم للنظريات الموسيقية الموروثة عن أسلافهم وبذلك خلفوا لنا تراثا من الفلسفات الموسيقية القديمة، بل إن أصل كلمة الموسيقى ذاتها يرجع إلى اليونانية، وكان ينظر إليها فى الأصل بطريقة شبه أسطورية على أنها فن أوحت به مباشرة وخلقته ربة الفن «موزى» musé. (١)

وقبل أن نتعرف على الفلسفة الجمالية للموسيقى عند أفلاطون وأرسطو، نشير هنا إلى فيثاغورس (حوالى القرن السادس قبل الميلاد) الذى عرف بأنه منشئ العلم الموسيقى عند اليونان، وفى محاولته لكشف أسرار الكون أسس الاعتقاد الميتافيزيقى بأن الأعداد هى الماهيات الحقيقية التى تكون قوام الطبيعة. وعلى هذا فإن التناسب والتماثل والانسجام والتنافر فى الطبيعة وفى الفنون أيضا ينشأ عن علاقات رياضية.

وطبقا لهذه النظرة، رأى فيثاغورس أن الموسيقى وحدة تتألف من علاقات عددية، ولما كانت الأعداد تتصف بصفات أخلاقية كامنة فيها (لأن الطبيعة خيّرة فى أساسها) فمن الواجب تقويم الموسيقى على أسس أخلاقية، ولقد أدت هذه النظرة الأخلاقية للموسيقى إلى صبغ الكتابات اليونانية فى الفلسفة الجمالية للموسيقى ـ عند السابقين على أفلاطون ـ بصبغة أخلاقية اكتمل نموها عند أفلاطون.

وبالانتقال إلى الفيلسوف اليونانى أفلاطون (٤٢٧ ـ ٣٤٧ق. م) نجد أنه قدم فلسفة جمالية للموسيقى تعد نقطة بداية فى كل بحث للفلسفة الجمالية للموسيقى فى الحضارة الغربية.

وتعد النظرة الأخلاقية للموسيقى هى المحور الرئيسى فى فلسفة أفلاطون فى الموسيقى، ومن ثم فقد عزا إلى المقامات الموسيقية صفات أخلاقية.. ففى الكتاب الثالث من

«الجمهورية» دعا إلى استبعاد المقامين الإيونى Ionian والليدى Lydian لأن فيهما ميوعة وتخنثا يبعث الانحلال فى الأخلاق، أما المقامان الدورى dorian والفريجى Phrygian اللذان يتميزان بروح عسكرية فأوجب استبقاؤهما»[٢] كما رأى أفلاطون أن الموسيقى هى أرفع الفنون على أساس أن تأثير الإيقاع واللحن فى الروح الباطنة للإنسان أقوى من تأثير الفنون الأخرى، وعلى ذلك فلا بد من الانتفاع بهما فى تربية النشىء وتشكيل الشخصية وإعداد العقل للدراسة الرفيعة وهى دراسة الفلسفة، وقد كان للموسيقى والرياضة البدنية دور حيوى فى خطة التعليم عند أفلاطون.

وتجدر الإشارة إلى أن الشعر والموسيقى كانا أخوين لا ينفصلان فى الحياة الثقافية اليونانية، وكان لفظ «الموسيقى» يدل على الشعر واللحن معا، إلا أن أفلاطون رأى أنه لما كانت اللغة هى التعبير المباشر عن العقل فلا بد أن يكون للكلمة الشعرية مكانة أرفع من اللحن الذى يؤدى إلى لذة الحواس فقط، وقد احتفظ أفلاطون بالرأى اليونانى التقليدى بعدم وجوب الفصل بين الكلمات واللحن، كما أبدى استياءه من أولئك الموسيقيين الثوريين الذين كانوا فى أيامه يؤلفون موسيقى دون كلمات بغرض سماع أصوات تبعث اللذة فى الآذان فحسب.

وبناء على هذا، رفض أفلاطون نوعا بدائيًا من البوليفونية[٣] كان قد بدأ يذيع فى أيامه، فوصفه بأنه تخليط نغمى لا يمكن أن يسفر إلا عن الاضطراب الذهنى، وكان من رأيه أن الشاعر المغنى ينبغى أن يؤلف أنشودته الموسيقية بحيث يمكن أداؤها «نغمة نغمة» لا بواسطة «مجموعة معقدة ومتنوعة من الأنغام» كما يحدث «عندما تعطينا الأوتار صوتا والشاعر أو واضع اللحن صوتا آخر». فى حقيقة الأمر، لقد أبدى أفلاطون اعتراضه دائما على محاولات التجديد الموسيقى - التى كانت على يد فنانى عصره - وذلك على الرغم من أنه كان هو ذاته فنانا خلاقا! إلا أن الفكرة التى كانت وراء رفضه للتجديد الفنى هى خشيته من أن يؤدى التحرر المفرط فى الفن إلى انتشار الفوضى فى الدولة.

أما إذا تلمسنا أهم ما جاء به أفلاطون فى فلسفته فى الموسيقى، فسنجده يتمثل فى رؤيته (أن الموسيقى، من حيث هى مبحث تعليمى وثقافى، ينبغى أن تستخدم فى تحقيق أخلاق فاضلة)، والجدير بالإشارة (أن أفلاطون عرض فى محاورة «طيماوس» مذهبا أنطولوجيا يتصور العالم على أنه خلق من عناصر هندسية، وفى خلال عملية إرجاع الطبيعة إلى أنموذج صوفى من العلاقات العددية، أعرب عن الرأى القائل إن الموسيقى قد وهبت الإنسان لكى تجعله يحيا حياة منسجمة حكيمة).[٤]

وبعد أفلاطون، اقتبس أرسطو (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق.م) جزءًا كبيرا من فلسفته فى الموسيقى من فلسفة أفلاطون الموسيقية، فاتفق معه على أن الموسيقى فن صيغ على أنموذج الانسجام الكونى، ونظر للموسيقى ـ كاليونانيين عامة ـ على أنها صورة مباشرة للشخصية ورأى أن المحاكاة الموسيقية لا تقتصر على الأحوال الشعورية فحسب بل تشمل الصفات الأخلاقية والاستعدادات الذهنية أيضا، وهى تشكل شخصية المستمع فى اتجاه الخير والشر، كما ردد أرسطو آراء أفلاطون بشأن الطابع الأخلاقى لمقامات الموسيقى وإيقاعاتها، ومن هنا فإن من الواجب إدخالها فى تعليم الصغار.

ومن آراء أرسطو أن مؤلف الموسيقى أقدر من أى فنان آخر على التعبير عن انفعالات الإنسان، وأن القدرة التعبيرية للأنغام أعظم منها لدى الألوان وهكذا فالموسيقى فن يسمو على الرسم بفضل طبيعتها الزمنية، بل إنها تمثل الدلالة الباطنة والحياة الانفعالية لأحوال الإنسان وأفعاله أكثر من أى فن آخر.

من الآراء الجديرة بالاهتمام فى العصر اليونانى هى آراء أرسطو كسينوس (الذى ولد حوالى ٣٥٤ ق.م) وهو تلميذ لأرسطو، فقد تجنب أرسطو كسينوس التفسيرات الرياضية والأخلاقية للموسيقى التى تمسك بها السابقون عليه، وكان يعتقد أن الحس والعقل، أى القدرة على السماع والقدرة على التمييز، هما ما يتيحان للمرء أن يحكم على الموسيقى بأنها جيدة أو رديئة.

وربما كان أرسطو كسينوس أول المفكرين الموسيقيين الإنسانيين فى الحضارة الغربية، فقد جعلت فلسفته الموسيقية الإنسان حكما وحيدا لما هو خير وما هو شر فى الموسيقى، وكان يقدر أبحاث الفيثاغوريين والتجريبيين فى التركيب الرياضى والفيزيائى للأنغام... ولكنه كان يعتقد أن التقدير الصحيح للموسيقى يتجاوز تلك النظريات العلمية حيث أنه يبلغ أوجّه (أو ذروته) فى الشعور العاطفى .

وفى العصر الرومانى، الذى كان حافلاً بالنشاط الموسيقى، كانت الأسر الراقية تدرج الموسيقى ضمن برامج التعليم الثقافى (مع البلاغة والديالكتيك والهندسة والرياضيات) وتهتم سيداتها بالعزف على القيثارة والليرا أما فى المسرح ـ الذى كان أحد الجوانب الثقافية الهامة للرومان كما كان عند اليونان ـ فقد تضاءل فيه دور الموسيقى فأصبح لا يزيد على ملء الفراغات بين الممثلين أو مساندة التمثيل فى حين أن الفن الموسيقى لعب دورا رئيسيا فى المسرح اليونانى، إذ كان يحفظ وحدة الأحداث ويزيد من واقعية الموضوع... ومن هنا أعرب المثقف الرومانى عن قلقه على موسيقى عصره التى أفسدتها

الألحان الحسية ودورها غير قليل فى القضاء على الخشونة والصلابة فى حين كانت موسيقى القدماء تحث على الشجاعة والإقدام.

فى فلسفة الموسيقى، اتفق أفلوطين (٢٠٤ ـ ٢٦٩ م) مع أفلاطون وأرسطو فى الاهتمام بالقيمة الأخلاقية للموسيقى، حيث يطهر الجمال روح الإنسان ويرتقى به فى مدارج الخير، ولأن الإيقاع الموسيقى مظهر أرضى للإيقاع فى العالم المثالى، كانت الموسيقى أقدر الفنون على الارتقاء بالإنسان.

إلا أن النظرية الأخلاقية فى الموسيقى، التى علت مكانتها عند أفلاطون وتأثر بها اللاحقون، قد تعرضت فى العصر اليونانى/ الرومانى لانتقادات بعض الفلاسفة (مثلما انتقدها أرسطو كسينوس من قبل)... فنجد «سكتس إمبريكس» الفيلسوف اليونانى الشكاك (حوالى عام ٢٠٠ الميلادى) كتب يقول : « إن الموسيقى فن للأنغام والإيقاعات لا يدل على شىء عدا ذاته، والمعيار الوحيد الذى ينبغى أن نحكم به على الموسيقى هو المتعة الحسية التى تثيرها الأصوات الموسيقية فحسب»..

وبالانتقال إلى العصور الوسطى، فسنجد أن جل اهتمام آباء الكنيسة بالموسيقى كان أخلاقيا بحتا طوال فترة نمو الكنيسة..

وقد كان القديس أوغسطين(٣٥٤ ـ ٤٣٠م) ينظر للموسيقى ـ كالفيثاغورثيين ـ على أنها مظهر أرضى للإيقاع الكونى، وكان مثل أفلاطون يرى لهذه الظاهرة دلالة أخلاقية، وقد فسر الجمال والموسيقى بأنهما محاكاة فنية لنظام أكمل أضفاه الفضل الإلهى على البشر.

أما الفيلسوف الرومانى بويتيوس (٤٨٠ ـ ٥٢٤م) فقد كان خير مدافع عن الرأى اليونانى فى فلسفة الموسيقى، «والواقع أنه لم يقتصر على نقل آراء القدماء إلى مفكرى العصور الوسطى بل كان هو ذاته مسئولا عن تشكيل الفلسفة الجمالية الموسيقية للحضارة الغربية طوال قرون عديدة بعد وفاته، فقد تبنى اللاهوتيون المسيحيون رأيه القائل: إنه لما كانت الموسيقى فى أساسها رياضية البناء وأخلاقية القيمة، فمن الضرورى أن يكون التأليف الموسيقى دقيقا دقة العلم، حتى لا يفسد الطابع الأخلاقى للموسيقى»[٥]... وانتهى الأمر برجال الكنيسة إلى اعتبار أن أى خروج على القوالب الموسيقية التقليدية، أوعلى الموسيقى الكنسية المسموح بها هو أمر خارج على العلم وعلى الدين معا».[٦]

وفى القرون التالية للألف عام الأولى من المسيحية ظل الفلاسفة الكاثوليكيون محتفظين بموقف الفلاسفة السابقين المتزمت فى آرائهم الأفلاطونية فى الموسيقى بالرغم من أن مواقفهم الفلسفية كانت أقرب إلى النزعة الإنسانية فى بعض الحالات... فالاتجاه الإنسانى

الذى نجده كامنا فى فلسفة أبيلار Abelard وفى إيمان القديس فرنسيس (الأسيزى)، ولاهوت القديس توما الأكوينى، هذا الاتجاه لا يمتد إلى كتاباتهم فى الموسيقى.

فى واقع الأمر، ظل الفلاسفة منذ أفلاطون وحتى نهاية القرن الثامن عشر يقدرون الموسيقى «على طريقة القدماء»، أى من خلال الاعتبارات الميتافيزيقية أو الرياضية أوالأخلاقية[٧]، ولا بوصفها فنا مستقلا يبرر وجوده بذاته»[٨].

وحتى بعد بداية عصر الكشوف العلمية فى أوروبا فى القرن السابع عشر، ظل عالم مثل يوهان كبلر (١٥٧١ - ١٦٣٠) يربط - كالقدماء اليونانيين - بين الأنغام والمسافات الموسيقية وبين حركات الكواكب، كما احتفظ الفلاسفة أمثال «ديكارت وليبنتس» بالفكرة القائلة «إن الموسيقى رياضية فى أساسها، وإن للإيقاعات قيمة أخلاقية بتأثيرها المباشر فى النفس البشرية»[٩] .

أما إمانويل كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤)، فقد عاصرت كتاباته عالما موسيقيا جديدا ففى الوقت الذى أتم فيه كتابه «نقد ملكة الحكم» (١٧٩٠)، كان «باخ وهيندل وجلوك» قد توفوا، وكان «هايدن وموتسارت» فى قمة نضجهما الموسيقى - ومع ذلك فقد ظل كانط محتفظا فى كتاباته بآراء الأقدمين، فرغم اتفاقه مع أفلاطون على أن الموسيقى تتغلغل فى أعماق النفس إلا أنه قلل من شأن الموسيقى الخالية من الكلمات ورأى أن موسيقى الآلات الخالصة ليس لها موضوع محدد، ومن جهة أخرى اعتبر الشعر أقدر الفنون على اجتذاب العقل، ويلى الشعر فى المرتبة النحت والتصوير، أما الموسيقى فهى فى أدنى مراتب مذهبه الجمالى ومرد ذلك إلى أن الموسيقى فى رأيه متعة أكثر منها ثقافة، ولها فى حكم العقل قيمة أقل من أى فن آخر من الفنون الجميلة[١٠].

فى حين نجد أن «يوهان جوتفريد فون هيردر» (١٧٤٤ - ١٨٠٣) الذى كان معاصرا لكانط قدم فلسفة إنسانية فى الموسيقى مضادة للآراء المتزمتة التى وجدناها عند كانط..

فقد دعا إلى فلسفة إنسانية فى الموسيقى مضادة للآراء الموسيقية المتزمتة عند كانط . وبدأ «هيردر» نظريته الجمالية فى الموسيقى بفكرة قريبة من فكرة «روسو» القائلة إن الأغنيات الشعبية لدى الأمم ذات اللغات المختلفة هى التى تكشف عن «الأصوات الحقيقية لهذه الأمم» وعلى ذلك أخذ «هيردر» وأنصاره على عاتقهم مهمة جمع الموسيقى الشعبية للأمم المختلفة بدائية كانت أم متحضرة، وانتهى بهم افتتانهم بالغناء الشعبى والشعر والموسيقى إلى موقف رومانسى ينادى بوحدة الفنون، وهو موقف جمالى مضاد لما دعا إليه «لسنج» (١٧٢٩ - ١٧٨١) حين ميز بين الفنون تمييزا قاطعا، وقد اتفق «هيردر» مع

«روسو» أيضا على ضرورة إصلاح الأوبرا، إلا أنه اختلف معه فى رفضه للموسيقى البوليفونية، واعتقد «هيردر» أن البوليفونية البدائية قديمة قدم الأغنية ذاتها، وأن البوليفونية قد نمت فى تاريخ الموسيقى من صورة بدائية إلى صورة رفيعة فى القرن الثامن عشر(١١).

وبحلول القرن التاسع عشر، اختلفت الفلسفة الجمالية للموسيقى عن القرن السابق عليه، فقد تقدمت الموسيقى فى هذا العصر تقدما هائلا، وبدأت نظرة جديدة إلى الموسيقى أعطت لها مكانة كبرى وتميزا عن سائر الفنون، وسنذكر هنا بإيجاز بعض ملامح هذه النظرة الجديدة.

ذكر شلنج (١٧٧٥ - ١٨٥٤) فيلسوف العصر الرومانتيكى فى معرض وصفه للموسيقى فى محاضراته الخاصة بفلسفة الفن «أنها الفن الذى تجرد - إلى حد كبير - من أية طبيعة مادية - فهو محمل على أجنحة خفية، تكاد تكون روحية».

وعلى نقيض شلنج، رأى العالم الدينماركى«هانس كريستيان أورستيد» (١٧٧١ - ١٨٥١) أن الموسيقى شىء حسى مصدره إلهام روحى، ومن المظاهر الرومانتيكية لفلسفته قوله بأن تأثير الموسيقى فى أعماق النفس ليس وليد التأمل الواعى بل هو شىء يحدث فى مجاهل الوعى الخفية»(١٢).

وكتب الفيلسوف «هربرت سبنسر» فى مقال بعنوان (فى أصل الموسيقى ووظيفتها - ١٨٥٧) يقول:

«ينبغى أن تحتل الموسيقى أسمى مكانة بين الفنون الرفيعة، وذلك بوصفها أكثر الفنون مشاركة فى صالح البشر».

وتحقق للموسيقى نصر كذلك عندما عبر «جيمس سالى» فى كتاب له بهذا العنوان: (الإحساس والحدس - دراسات فى علم النفس والإستطيقا - ١٨٧٤) عما طرأ من صقل ورسوخ للموسيقى فى القرن التاسع عشر بقوله:

«منذ تبوأت (موسيقى الآلات) الصدارة ازداد هذا الاتجاه قوة، على أنه عند تقدير أهمية الغناء أو موسيقى الآلات ينبغى أن تراعى اختلافات أذواق الأفراد.. والغاية التى تسعى لتحقيقها الموسيقى، هى الجمع بين أسمى صور للجمال وأعمق تعبير عن الانفعال، ومثل هذه الغاية لا تصادف فى الأوبرا أو أى شكل من أشكال الموسيقى المقيدة بالكلمات، بل تصادف فى الأنغام الخالصة المنطلقة على سجيتها، والتى بلغت سمواً وشأناً بعيداً لم تعرفه الأغنية ...»(١٣).

ولما كان العصر الرومانتيكى قد جنح إلى محاولة إزالة الفواصل بين الفنون، دعا «أوجست فيلهلم شليجل» إلى التقاء بين الفنون، فالتماثيل ينبغى أن تدب فيها الحياة، وأن تتحول إلي لوحات مصورة، وينبغي أن تتحول الصور إلى أشعار، وأن تتحول الأشعار إلى موسيقى ، والموسيقى على الدوام هى الذروة أو نهاية السلسلة(١٤).

أما أبرز فلاسفة هذا العصر: «هيجل وشوبنهور ونيتشه» فقد قدموا فلسفات جمالية للموسيقى سوف نعرض لها فى الفصول التالية من الكتاب حيث نتعرف على آرائهم فى طبيعة فن الموسيقى وقيمته وموقعه فى أبنيتهم الجمالية وعلاقته بالفنون الجميلة الأخرى عند كل منهم.

الفصل الأول
هيجل (١٧٧٠ـ ١٨٣٠)

مدخل:

قدم الفيلسوف الألماني الكبير هيجل في القرن التاسع عشر فلسفته التي تعد نسقا عقليا هائلا حتى اعتبره البعض ثالث ثلاثة استطاعوا صياغة الوجود في أنظمة عقلية كبرى وهم أرسطو قديما والقديس توما الأكويني في العصور الوسطى وهيجل في العصر الحديث.

تمهيدا لفهم فلسفة الفن عند هيجل، سنتعرف في هذا المدخل على جوهر فلسفته وخطوطها العريضة حتى يكشف ذلك عن انعكاسات رؤيته الفلسفية العالم على تصوره وتقييمه للفنون المختلفة وبخاصة فن الموسيقى الذي يختص به هذا البحث.

يسمي هيجل نفسه باسم المثالي، ومؤرخو الفلسفة يضعون فلسفته تحت هذا الاسم. وتتعدد المعاني التي يمكن أن نفهم بها المثالية، فالمثالي هوالمقابل للواقعي والمثالي هو ما ينبغي أن يكون في مقابل ما هو كائن.

ويرى هيجل أن مهمة الفلسفة ليست صرف الإنسان عن العالم الواقعي، بل مهمتها هي «أن تبين للإنسان ما هنالك من تجانس بين ذاته وبين هذا العالم، هنالك يدرك العقل ذاته وسط هذا العالم..» ومن هنا فغاية الفلسفة هي فهم الواقع وجعله معقولا و«كلمة المثالية بالمعنى الذي يقصده هيجل هي« تعقيل الواقع» أي جعل كل ما هو واقعي معقولا وكل ما هو معقول واقعيا»[١٥].

من ناحية أخرى تطلق (المثالية) على فلسفات متعددة، فعلينا أن نتعرف على مثالية هيجل ونحدد معناها، فقد عرفت الكنتية (الكانطية) بأنها مثالية متعالية «أى أنها تتجاوز معطيات الحس عن طريق إطارات العقل من أجل تعقل معطيات الحس فى إطارات عقلية منظمة، والمثالية بهذا المعنى... معناها أننا لا نعرف غير الأفراد والظواهر الخاضعة لتركيبنا العقلى وهذا يتعالى أى يتجاوز، مواد العيان الحسى، أما الحقيقة العميقة للأشياء **فتتركنا** ولا نقدر على الوصول إليها، ومن هنا انتهت النقدية الكانتية إلى وضع الشىء فى ذاته فى مقابل الظواهر»[١٦].

يرفض هيجل مثالية كانت، ويرى أنه لا يوجد شىء فى ذاته، ولا توجد حقيقة مستقلة من العقل، كما يرفض بركلى (فى مثاليته الذاتية) حينما يقول بأنه لا يوجد إلا كائنات مفكرة وأن المحسوسات لا وجود لها إلا فى عالم الشعور والإحساس والوعى. **فما هو جوهر مثالية هيجل؟**

تقول المثالية الهيجلية بأن «الفكرة» هى المطلق، والمطلق عند هيجل «هو الذات الكلية التى تنتظم كل شىء، وكل الأشياء ليست إلا تطورا ونموا ديالكتيكيا عن الفكرة الأصلية، وهذه الذات الكلية هى عينها «الفكرة» أو «التصور» عند هيجل (Begriff) وكلمة «البيجرف» فى الألمانية تعنى الشمول أو الإدراك الشامل... وعلى هذا فإن التصور الهيجلى هو الكلى الذى ينتظم كل تعيناته ويشملها فى تطور ديالكتيكى»[١٧].

ويتألف مذهب هيجل الفلسفى من ثلاثة معان رئيسية:

(أ) الفكرة (ب) الطبيعة (ج) الروح

هذه المعانى الثلاثة ترجع إلى معنى واحد هو «الفكرة» Begriff، فالفكرة هى المطلق، وله ثلاث مراحل فى ثلاث لحظات (تتطور فى حركة جدلية) هى:

* الوضع Thèse * النفى antithèse * التأليف أو المركب synthèse.

*الفكرة أولا هى الفكرة الخالصة، هى الأساس فى كل وجود طبيعى أو روحى.[١٨]

*وهى ثانيا الفكرة التى تخرج عن ذاتها لتتبدى فى الطبيعة (المكان والزمان).

* وهى ثالثا الفكرة حين تنطوى على نفسها وتدخل فى ذاتها - بعد هذا الخروج عن ذاتها - لكى تصبح روحا أوعقلا حقيقيا وفكرا شاعرا بذاته.

وتبعا لهذه اللحظات الثلاث ينقسم المذهب فى فلسفة هيجل إلى:

* المنطق * وفلسفة الطبيعة * وفلسفة الروح.

وقد وحّد هيجل بين الفكر والعقل حتى يمكن القول بأن العقل فى متهبه الفلسفى يدرس

من نواح ثلاث:

* فى حالة كونه مجردا - وذلك فى المنطق .

* فى حالة تحققه فى الكون - وذلك فى فلسفة الطبيعة .

من حيث تحققه عن طريق الفكر والنشاط الإنسانى - وذلك فى فلسفة الروح.[١٩]

ونتناول هنا فلسفة الروح ببعض التفصيل، حيث يتضح لنا موقع الفن فى فلسفة هيجل وذلك من خلال تفسيره للروح الذاتى والروح الموضوعى والروح المطلق.

يبين ولتر ستيس أن فلسفة الروح تقع عند هيجل فى ثلاث دوائر رئيسية تشكل مثلثا على النحو التالى:

الدائرة الأولى: وهى (الروح الذاتى) ومضمونها هو تمثل الذات الفردية، ومن ثم فتقسيماته الفرعية تمثل مراحل متعاقبة من الوعى الفردى مثل : الإدراك الحسى، الشهوة، الفهم، العقل، الخيال، الذاكرة ..إلخ.

الدائرة الثانية: تبدأ الروح فى الخروج من ذاتها إلى الآخر وذلك هو(الروح الموضوعى) والفكرة بصفة عامة تصبح فى تخارج Externality وهى بذلك تخلق عالما موضوعيا خارجيا، إنه عالم التنظيمات والمؤسسات الروحية، وهى تنظيمات: القانون والأخلاق والدولة، هى تنظيمات ومؤسسات موضوعية ولكنها ليست تموضعا للذات الفردية، بل تموضع للروح الكلية للإنسان (ويقدم هذا الجزء من مذهب هيجل فلسفته الأخلاقية والسياسية).

الدائرة الثالثة: وتسمى بالروح المطلق، وهى تمثل الروح البشرى على نحو ما يتجلى فى الفن والدين والفلسفة، والروح المطلق هو اتحاد الروح الذاتى والروح الموضوعى، فها هنا فقط يصبح الروح، أخيرا، حرا حرية مطلقة كما يصبح لا متناهيا وعينيا تماما، والروح تدرك أن الفلسفة فى آخر مراحلها هى الحقيقة الواقعية كلها. ذلك لأن الروح الفلسفى يرى العالم على أنه تجل للفكر فحسب، أى تجليا لنفسه فالعالم ليس إلا ذاته فحسب، فموضوعه متحد مع ذاته فى هوية واحدة، ومن ثم فإن الفلسفة هى الوحدة النهائية للذاتية والموضوعية[٢٠].

فلسفة الفن عند هيجل:

لقد أقام هيجل بمنهجه الجدلى أصول فكرة التطور، ولما كان (الروح المطلق) - فى فلسفة هيجل - هو مضمون العالم وجوهره، فإن حركة تطور هذا الروح هى الأساس فى حركة تغيير العالم وتطوره وذلك عبر مراحل ثلاث هى: الروح المطلق فى ذاته قبل وجود

الطبيعة والإنسان، والروح المطلق مجسدا فى الطبيعة، ثم الروح يعود إلى ذاته مطلقا ولكن فى صور الفكر البشرى وهذه هى حركة الروح فى(تاريخ العالم أو الكون).

أما حركته فى (تاريخ الإنسان) فتتبدى انتقالاتها الجدلية فى ثلاث مراحل من التاريخ الإنسانى المعروف، ولقد أغفل هيجل تطور الإنسان القديم، وتاريخ الإنسان البدائى، وبدأ نظرته التاريخية إلى مراحل التاريخ البشرى بحضارات الشرق القديم (الهند وفارس والصين ..إلخ) وجعل الانتقالة الثانية أو المرحلة الثانية هى حضارة اليونان والرومان، ثم انتهى بالانتقالة الثالثة وهى مرحلة الحضارة الحديثة وبخاصة وطنه ألمانيا[٢١].

وكما يتحقق الروح المطلق فى (تاريخ الإنسان) فى ثلاث مراحل، فإنه يتحقق فى (تاريخ الفن) فى ثلاثة أنماط من الفن يواكب كل منها مرحلة من المراحل الثلاث فى تاريخ الإنسان:

- **فالنمط الأول** هو النمط الرمزى الذى عرفته فنون الحضارات الشرقية القديمة.
- **والنمط الثانى** هو النمط الكلاسيكى الذى عرفته فنون الحضارة اليونانية.
- **والنمط الثالث** هو النمط الرومانسى الذى تعرفه فنون الحضارة الحديثة[٢٢].

وترتبط رؤية هيجل للجمال بنظرته الفلسفية للعالم الذى اعتبر المطلق جوهره ومضمونه. فالجمال عنده « هو رؤية المطلق وهو يتلألأ من خلال وسط حسى، والمطلق الذى يرسل بريقه من خلال الوسط الحسى هو المضمون الروحى، والوسط الحسى الذى يشيع فيه هو التجسيد المادى»[٢٣].

ويمكن أن توصف طبيعة المطلق بطرق مختلفة: فقد يقال إنه الذات، أو الروح، أو العقل، أو الفكر، أوالكلى، ولهذا يمكن أن يكون للمضمون الروحى أنواع مختلفة.

ويتفق هذان الجانبان، المضمون والتجسيد، فى العمل الفنى الممتاز اتفاقا كاملا، كما أنهما يتحدان حتى أن التجسيد (أو الشكل) يقوم بالتعبير التام والكامل عن المضمون، فى حين أن المضمون، بدوره، لا يكاد يجد تجسيدا آخر عن هذا التجسيد ذاته لكى يعبر عنه تعبيرا تاما وكافيا.

ولكن هذا الاتفاق التام وهذه الوحدة الكاملة لا تتحقق على الدوام، ولهذا فإن العلاقات المختلفة بين المضمون والتجسيد (أو الشكل) تعطينا تقسيم الفن إلى ثلاثة أنواع أساسية[٢٤]:

١- المادة (أو التجسيد) تطغى على الروح (أو المضمون) والمضمون الروحى هنا يكافح لكى يعثر على تعبيره الكامل ولكنه يفشل فشلا واضحا لعدم سيطرته على الوسط المادى

بسبب طغيان المادة عليه، ويعطينا ذلك نوعا من الفن: هو الفن الرمزى.

٢ـ **التوازن الكامل، والوحدة التامة بين المادة والروح** وهذا يعطينا الفن الكلاسيكى.

٣ـ **طغيان الروح على المادة**، وهذا يعطينا الفن الرومانتيكى[٢٥].

وأخيرا فإننا نجد أن الأنماط أو الأنواع الفنية الثلاثة قد ارتبطت بفنون نوعية خاصة، فالمعمار فن رمزى على الأصالة، والنحت فن كلاسيكى، فى حين أن التصوير (الرسم) والموسيقى، والشعر فنون رومانتيكية[٢٦].

وبناء على هذا، يمكن أن نعرض ـ بمزيد من التفصيل والتوضيح ـ الأنماط الرئيسية للفن عند هيجل والنوع الفنى السائد فيها على النحو التالى:

أولا: النمط الرمزى: العمارة

الرمزية هى بالأحرى ما قبل تاريخ للفن أكثر مما هى مرحلة من تاريخ الفن.

الفن والدين مختلطان اختلاطا يستحيل حله، وحسب التصنيف المنطقى والزمنى معا الذى وضعه هيجل منذ فلسفة التاريخ، فلحظة الفن والدين هذه تتوافق مع حضارات الشرق: الصين، الهند، فارس، مصر[٢٧].

يكافح الذهن البشرى فى الفن الرمزى، لكى يعبر عن أفكاره الروحية، لكنه يعجز عن أن يجد لها تجسيدا كاملا، ولهذا يستخدم الرمز وسيلة للتعبير، وماهية الرمز هو أنه يوحى بالمعنى لكنه لا يعبر ولا يفصح عنه، كما هو الحال حين يتخذ الأسد رمزا للقوة، والمثلث رمزا للفكرة الدينية عن التثليث، والرمز دائما ما يكون غامضا ملتبس الدلالة ambiguous ، فقد يتخذ المثلث رمزا لله[٢٨]. لكنه قد يتخذ كذلك رمزا لدلتا النيل، وبالتالى رمزا للخصوبة، وهذا الغموض يفسر الإحساس بالسر واللغز الذى ينتشر فى الفن الرمزى كله لا سيّما المصرى القديم، وهذه الحقيقة تجعل الفن الرمزى يناسب العصور القديمة عندما كان العالم لغزا للبشرية[٢٩].

إن الطريقة الأكثر بساطة وسذاجة، للتعبير عن اللا محدود فى المحدود، عن اللا نهاية فى المنتهى، هى اللا قياس، الإفراط، المبالغة، تجاوز الحد أو القياس.

التصويرات ـ الترميزات الدينية، أول بدايات لأعمال فنية، سيكون لها إذن أبعاد جبارة أو محمولات خيالية، سواء فى ريازات ما بين النهرين العملاقة أو فى تماثيل الهند ذات المئة نراع، فالريازة (العمارة) هى أول الفنون وأكثرها ملاءمة لهذا المستوى فى تصور المقدس من برج بابل إلى أهرام مصر.

إن رمزية الفن فى هذه المرحلة إشارة (علامة، دالة) Signe عدم كماله، كما فى رسوم

الأطفال لا تجد سوى تلميحات إلى الموضوع، صورة خشنة بدائية، مهمتها إيقاظ فكرة بالغة العمومية عن الموضوع(٢٠).

ولمزيد من التوضيح لخصائص الفن الرمزى وخاصة من ناحية علاقة مضمونه بشكله، نجد أن أعلى أشكال الفن الرمزى وأكثرها تميزا هو فن العمارة، هو يرفع معبدا لروح الله، وهو يفتح فضاء يتسع لإله، ويجسد له بيتا يكرس للروح.

بل هو أكثر من ذلك ففى مواجهة العواصف والمطر والوحوش، كان فن العمارة يبنى تجمعا آمنا لجماعة الله.

كان فن العمارة يبنى معبدا لله، لكنه لم يستطع أن يعبر عن الله، لقد كان البناء والفكرة التى يرمز إليها فى حالة انفصال، كانت الفكرة والشكل منفصلين والعلاقة بينهما غامضة، إذ لم يكن بمقدور المثال أن يتحقق كروح فى مادة العمارة ونسيجها، فنسيج العمارة هو الأكثر مادة بين كل الفنون، وتبعا لذلك فهو يخضع لقوانين الميكانيكا، لم تكن أشكال العمارة لتتناسب مع الفكرة، لقد كانت أشكالا لطبيعة جامدة انتظمت بواسطة قوانين التناسق»(٢١).

ثانيا: النمط الكلاسيكى : النحت

«يظهر النمط الكلاسيكى للفن حين تصل الروح فى تطورها إلى مرتبة التحرر من الطبيعة، وتسمو عن التجسدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الإنسانى مظهرا لها وعندئذ تدرك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية، وقد تم هذا الوعى فى فترة الحضارة اليونانية القديمة، حيث أمكن للفنانين والشعراء أن يقوموا بدور الأنبياء وقدموا وجهة نظر هذه الحضارة للآلوهية، فكان الدين عند اليونان هو الدين المطابق للفن، وأمكن للفن أن يعبر عن المطلق»(٢٢).

لقد تخلصت الألوهية من الشكل الحيوانى واكتسبت الصورة الإنسانية حين كشفت للإنسان عن ذاته وعن وعيه بذاته، وبذلك تحرر التراث الفنى من آثار الغرابة والغموض والقبح، وتحقق المثل الأعلى للجمال فى الأعمال الفنية المعبرة عن هذه الروح الكلاسيكية، وقد اتصف المثل الأعلى للجمال عند اليونان بسمات الهدوء والصفاء الكامل وإن ظل يفتقد التعبير عن الانفعالات الباطنية، بل إن هذا الهدوء والثبات الزائد قد جعلا آلهة اليونان تتميز بالبرود واللا مبالاة فكانت تعبيرا عن الكلِّى الأبدى، وكان فن النحت هو أقدر الفنون تعبيرا عن المثل الأعلى للجمال الكلاسيكى، ذلك لأنه أقدر الفنون على التعبير عن مبدأ الفردية وعن الشخصية اللا مبالية المتباعدة عن إظهار التغيرات العرضية والانفعالات

الإنسانية، ولذلك كانت أعمال النحت اليوناني أقرب إلى التعبير عن المبدأ الكلى Universelle. وقد أمكن للتشكيل فى فن النحت أن يعبر عن الألوهية تعبيرا مباشرا ذلك لأن التمثال لا يشير إلى الإله بواسطة المعبد كما كان الحال فى العمارة الرمزية القديمة، وإنما نحت التمثال فى الحضارة الكلاسيكية أقرب أن يكون تعبيرا مباشرا عن الإله(٢٣).

فى النحت يبلغ الفن الكلاسيكى ذروته وكماله، كانت العمارة مرحلة تنقية العالم الخارجى، إذ جرى تقريب الطبيعة من العقل، وختمها بخاتم الروح، وشيد معبدا للإله، أما الآن فقد دخل الإله نفسه المعبد «بنور الفردية التى شقت طريقها إلى المادة الجامدة مانحة الأشياء نكهتها الخاصة»(٢٤).

وفن النحت ـ فى تقدير هيجل ـ أقدر فى طاقاته التعبيرية من ذلك الفن القديم (فن المعمار) فالنحت يجعل المثل الأعلى مشخصا ويجعل نموذج الجمال ماثلا، غير أن النحت بطبيعته ـ يخضع لسيطرة المادة، وهذا يجعله فقيرا فى نواح بعينها من طاقات التعبير وإمكاناته، بخاصة فى نواحى الصوت والحركة واللون، ولهذا فإن التوازن الذى يتم فى هذا الفن، لا يزال غير كاف لتحقيق مسعى المضمون الروحى إلى الحرية(٢٥).

ثالثا ـ النمط الرومانتيكى: الرسم، الموسيقى، الشعر

فى مرحلة الفن الرومانسى (أو الرومانتيكى) ـ فى العصور المسيحية الوسيطة والحديثة ـ يكتسب الروح القدر الأعظم من الحرية، والمزيد من التكشف والوضوح والتحقق. لقد تقدم الباطن على الظاهر، وبرزت القوى الشعورية والأخلاقية والوجدانية، بعد سيادة القوى العقلية والمنطقية.

إن الأساس هنا هو المزيد من خلاص الروح من قيد المادة وسيطرتها، ويتبدى هذا فى الفن فى تطور المضمون الروحى والفكرى من (التوازن) مع تشكيله، إلى (السيطرة) على تشكيله(٢٦).

وفى هذه المرحلة الثالثة والأخيرة «ينشأ ثانية كما فى الفن الرمزى تناقض بين المضمون والشكل، ولكن فى مستوى أعلى روحيا من التناقض الأول، كان قصور الفن الرمزى – فى الأساس – قصورا فى فكرته التى تؤلف مضمونه، أما فى الفن الرومانسى فإن التناقض بين الفكرة وبين شكل عرضها إنما يوضح بجلاء سمو الفكرة أو الروح المطلق على الشكل الحسى، كما أنه يشير إلى الميدان الذى يتناسب فعلا مع الفكرة حيث تستطيع أن تنشر فيه كامل حقيقتها»(٢٧).

وفى هذه المرحلة أيضا «يتجاوز الروح المطلق، اللا محدود، الكلى المخيلة الحسية

والوسط الحسى، ويبدو أبعد من أن يسعه معبد خاضع لقانون الميكانيكا أوشكل إنسانى محدود وظواهرى، لقد بنى فن العمارة معبدا للإله، ووضع النحت فى المعبد تمثالا للإله، أما الآن فالله أو الروح ـ وقد خرج من تجريدات الرمزية الغامضة وانعتق من ملموسية الكلاسيكية ـ الكلاسيكية المحددة والجزئية ـ فهو يواجه ما يمكن تسميته بالجماعة، أى جمهور مؤمنيه»[٣٨].

ومن أخص خصائص الفن الرومانسى «أنه وليد العواطف والقلب والنفس والأشواق الإلهية ويتجه، فى الآن نفسه، نحوها، المشاعر هى جوهر الرومانسية، هى أداة توحيد وتعال رائعة، وما التصوير الجمالى للروح كشعور ذاتى، كإله، كمطلق انكشف لجماعته، إلا رمز انتصار الذات على العالم الخارجى، فى الفن الرومانسى يتضاءل حجم الوسط الحسى، إذ يجب التعبير عن الروح بالفكر، وحتى وإن لم يكن فكرا تاما فهو يبقى بين كل صور الحس، الأقرب إلى الفكر »[٣٩].

ونحن إذ نجد أن التصوير (أوالرسم Painting)، والموسيقى والشعر هى الفنون الرومانتيكية البارزة، فإنما يرجع ذلك إلى سببين:

الأول: هو أن الفن الرومانتيكى يهتم بالفعل والسلوك والحركة والصراع لا بالاستقرار والهدوء والراحة، والفن المعمارى لا يمكن أن يمثل الحركة إطلاقا، كذلك لا يمثل النحت هذه الحركة إلا فى أقل القليل، أما التصوير (الرسم) والموسيقى، وقبلهما الشعر، فإنها تصلح بطبيعتها ذاتها لأن تمثل الفعل والحركة والعمل، وفضلا عن ذلك، فإن فن النحت يصور الشكل الخارجى، ولكنه لا يصور حياة الروح الداخلية، وهكذا فإن العين التى هى النافذة التى نطل منها على أعماق حياة الروح هى فى أفضل ألوان النحت عمياء عادة، فالعين لا تمثل إلا على شكل تجويف أو فجوة أو كرة عمياء، فى حين أن التصوير قادر على أن يقدم لنا بريق العين وتعبيرا واضحا عنها.

أما السبب الثانى ، فهو أن الوسط المادى فى التصوير، والموسيقى، والشعر هو أكثر مثالية وتخلصا من الجانب المادى أكثر من المعمار والنحت[٤٠].

ولتوضيح ذلك، علينا أن نتأمل فى الفنون الرومانسية: الرسم والموسيقى والشعر:

(أ) فى الرسم: تغدو الرؤية، التى لا يمكن الاستغناء عنها فى العمارة والنحت أمرا مثاليا[٤١].

لم يعد الفن الآن محكوما بالضخامة، كما فى العمارة، أو بتمثلات ثلاثية الأبعاد، كما فى النحت، لقد استطاع الرسم الآن أن يظهر الأبعاد الثلاثة على نحو مثالى وبذلك، «فهو يحرر الفن من موضوعية الشروط المكانية » وهو بالتالى يستطيع أن يصور مشاعر القلب

الإنسانى أو يقترحها كما يستطيع أن يصور جوانب الطبيعة ومشاهدها(٤٢).

(ب) ولكن تمثيل الرسم للفن الرومانسى يبقى، مع ذلك، تمثيلا قاصرا ، وقصوره إنما يكمن فى «موضوعيته» فهو لا يزال أسير المكان، وهنا تغدو الموسيقى نقيضاً للرسم، فهى ذاتية، وهى لا تبدى كبير تمسك بالمكان، إلا كصدى مثالى، كتواصل فى العقل، هى حرة من قيود المادة والامتداد، وهى لا تقوم كنتاج فنى دائم، إلا فى الذاكرة وعلى نحو مثالى، (إذ أن النغمة تزول لحظة نفرغ من سماعها) تدخل الموسيقى، وقد تحررت من كل قيد إلى مشاعر النفس فتظهر جوهر حياتنا الداخلية، وهى خطوة متقدمة على الرسم لأنها تجسد «مثالية واضحة ومشاعر ذاتية فى مظاهر تتألف من أنغام رنانة بدل الأشكال المرئية»(٤٣).

(ج) غير أن أعلى أنواع الفن الرومانسى - عند هيجل - هو الشعر.

الموسيقى هى مشاعر، إلا أنها مشاعر غامضة وغير محددة والشعر مشاعر كذلك، لكنها مشاعر واضحة قوية ومتجانسة.

يشكل الصوت، بمثاليته العارضة، مادة الموسيقى، هو الرنة والإحساس بها، وهو متصل بالمشاعر، ولكن الخيوط التى تشد الفن إلى الأرض (وقد غدت فى الموسيقى خيوطا من الذهب لا تكاد ترى) هذه الخيوط القيود لا تنكسر إلا فى الشعر.

لم يعد الصوت فى الشعر مجرد مادة، كما فى الموسيقى، بل هو الآن ظل أو إشارة لشىء، هوأكثر وأبعد من مجرد صوت، إشارة إلى مجال الروح، والفكرة التى يجسدها الصوت الشعرى الآن هى فكرة ملموسة، ولم تعد كما فى الموسيقى والرسم غامضة مجردة، إلا أن مادة الشعر الحقيقية ليست الصوت وإنما المخيلة والفهم، ولأن المخيلة جزء حتمى فى كل فن أمكننا بالتأكيد أن نجد فى كل فن بعضا من الشعر، غير أن ما يميز الشعر هو أن المخيلة، مع الفهم، تشكل فيه العنصر الطاغى، الشعر إذا هو الأكثر سموا والأكثر حرية بين كل الفنون(٤٤).

وهيجل إذ يعلى الشعر على سائر الفنون الأخرى فذلك لأنه يرى «أن الشعر ليس كغيره من الفنون الأخرى، مقيدا فى التعبير بحيث لا يعبر إلا عن جزئى معين من أوجه الروح، بل أن مجاله هو ثراء الروح بأسرها، وهو لهذا السبب يعتبر الفن الكلى، أو مركب الفنون الأخرى كلها، ففى استطاعته أن يكون فنا رمزيا وجليلا كفن المعمار، ويمكن أن يعبر عن الكلى والجوهرى وعن السكون والهدوء الإلهى كفن النحت، كما أنه يستطيع أن يعبر عن أهواء الفرد وعن المزاج العابر كما يفعل فن التصوير(أو الرسم) وهو بالإضافة إلى ذلك قادر على التعبير عن أعمق ألوان الانفعال العاطفى كما تفعل الموسيقى، وهو ليس مقيدا

كالتصوير (أو الرسم) بلحظة واحدة من لحظات الزمان، لكنه يستطيع أن يصور الفعل والحركة فى تطورها المتتابع، وبما أنه كلى على هذا النحو فهو ليس رمزيا فقط، ولا كلاسيكيا أو رومانتيكيا فحسب، لكنه هو الفنون جميعا، وهو يوجد فى كل العصور وفى جميع البلاد»[٤٥].

إلا أن هيجل، فى نهاية المطاف، يعلن انتهاء دور الفن، ويبين لنا «أن الفن الرومانتيكى يحمل بذرة انحلاله وتفككه داخل ذاته، فالفن طبقا لفكرته الشاملة ذاتها هو اتحاد المضمون الروحى مع الشكل الخارجي، وقد توقف الفن الرومانتيكي بالفعل، إلى حد ما، عن أن يكون فنا حين حطم الاتفاق والانسجام بين الجانبين اللذين ظهرا فى الفن الكلاسيكى، والفن الرومانتيكى، يتضمن القول بأن الجانبين فى حقيقتهما مختلفان مادامت الروح الآن لا تجد تجسيدا حسيا كافيا للتعبير عنها، ويمكن أن يفضى التطور المنطقى لهذا المبدأ إلى انقسام الجانبين تماما، وحين يحدث ذلك نصل إلى التفكك الكامل للفن، وتجد الروح عندئذ أن الفن ليس هو الوسط الحقيقى الكامل لها، وأن دائرة جديدة الآن مطلوبة لكى تحقق فيها الروح نفسها، وهذه الدائرة الجديدة هى الدين»[٤٦].

ويمكن القول فى عبارة أخرى «أن المهمة المعنية للفن، لا يمكن أن تتحقق تماما من رقله، ليس من شأن الفن أن يعبر مليا عن المطلق الذى ليس قابلا لترجمة محض حسية بل يتطلب داخلية التمثيل(فى الدين) ، وفى ما بعدها داخلية الفكر الخالص، وهكذا يترتب على الفن أن يتجاوز نفسه، بحكم جدله الداخلى، إلى دين وإلى فلسفة»[٤٧].

تصنيف الفنون الجميلة عند هيجل

عنى الفلاسفة والنقاد بتصنيف الفنون الجميلة محاولين الوصول إلى حدود كل منها فى التعبير والتأثير، وربما يكون «أرسطو» هو أقدم من حاول تصنيف الفنون بالاعتماد على وسائط التعبير المختلفة حين ذهب فى كتابه (فن الشعر) إلى التفرقة بين الفنون على أساس وسائل المحاكاة التى تستخدمها، فالفنون التشكيلية تستخدم من وسائل المحاكاة الألوان والرسوم، والموسيقى تستخدم الصوت وقد تستخدم الإيقاع أو اللغة أو توافق النغم Harmony، ومن الفنون ما يستخدم بعضها، أما فن التراجيديا فيستخدم هذه الوسائل مجتمعة[٤٨].

أما فى العصر الحديث فقد ساد التصنيف التقليدى الذى يقسم الفنون إلى مجموعتين رئيسيتين هما: مجموعة الفنون التشكيلية Plastiques المعتمدة أساسا على المكان وأشهر هذه الفنون العمارة والنحت والتصوير، ومجموعة الفنون الإيقاعية Rhythmiques

المعتمدة أساسا على الزمان، وأخيرا توجت هذه الفنون بالفن السابع وهو فن السينما. ولعل أشهر تصنيف اعتمد على هذه التفرقة التقليدية هو تصنيف الناقد الألمانى جوتهولد لسنج (١٧٢٩) الذى قدمه فى لاؤوكون Laocoon[٤٩].

ومن أشهر تصنيفات الفلاسفة للفنون الجميلة فى القرن التاسع عشر تصنيف هيجل. وتعد نظرية هيجل الخاصة بالمراحل التاريخية الثلاث للفن: الرمزية، والكلاسيكية، والرومانتيكية - التى سبق تقديمها فى إطار عرض فلسفة الفن عند هيجل - بمثابة توضيح لتصنيفه الخاص للفنون.

فهيجل يرتب الفنون ترتيبا هرميا يبدأ بفن العمارة، ويليه النحت ثم التصوير ثم الموسيقى، ويتوج بفن الشعر الذى يمثل عنده الفن الكامل.

ولكن بالرغم من أن الشعر هو أقدر الفنون على تقديم الجمال بالوسائل المجردة الروحانية... ففى هذه النقطة بالذات توجد نقطة ضعفه لأنه يصبح الفن الذى يطغى عليه الفكر إلى حد أن يسلبه المظهر الحسى والمادى فيقف على الطرف النقيض من فن العمارة التى تطغى فيها المادة على الفكر.

وإذا كان جمال الفن يقوم على أساس المظهر الحسى فإن الشعر وهو أعلى الفنون عند هيجل يتهدده نقص مرجعه طغيان الفكر على المظهر الحسى[٥٠].

وكما سبق القول، ينتهى بالشعر الدور الملقى على عاتق الفن الذى اعتبره هيجل انكشافا محسوسا أو تجليا حسيا للفكرة المطلقة، ومن ثم يتخلى عن مكانه للدين والفلسفة.

الفلسفة الجمالية للموسيقى عند هيجل

بعد تلمس الخطوط العريضة لفلسفة هيجل المثالية، وكذلك رؤيته للجمال وفلسفته للفن وأنماطه الثلاثة، ننتقل الآن إلى تحديد موقع فن الموسيقى فى بنائه الجمالى بما فى ذلك علاقتها بالفنون الجميلة الأخرى.

اعتبر هيجل الموسيقى واحدة من الفنون الرومانتيكية الثلاثة (التصوير، والموسيقى، والشعر) وإذ تختلف آراء الفلاسفة بشأن فن الموسيقى، فسيتتبع البحث الآن رؤية هيجل لهذا الفن وطبيعته وخصائصه.

كما ستبدو الصورة أكثر وضوحا عند مقارنته للموسيقى بالفنون الأخرى كالعمارة والنحت والتصوير والشعر.

ينظر هيجل فى الطابع العام للموسيقى فى بداية الجزء المكرس للموسيقى من كتابه:

الإستطيقا (محاضرات فى فلسفة الفن الجميل).

ويضع النقاط الرئيسية الهامة بالنسبة لفن الموسيقى عامة فى الترتيب التالى:

(أ) أولا: مقارنة الموسيقى بالفنون التشكيلية من ناحية، وبالشعر من ناحية أخرى.

(ب) يلى ذلك، شرح الكيفية التى تعقل بها الموسيقى مضمونها وتصوره.

(جـ) وعلى ضوء ذلك، سيتم توضيح التأثير الخاص للموسيقى علينا، فى تمايزها عن الفنون الأخرى[٥١].

(أ) يذكر هيجل أننا إذا أردنا أن نصف بوضوح الطابع الدقيق والخاص للموسيقى، فعلينا أن نقارنها بالفنون الأخرى فى ثلاثة جوانب:

أولا: المقارنة بين الموسيقى والعمارة

يرى هيجل فى معرض مقارنته لهذين الفنين، أنه بالرغم مما بين الموسيقى والعمارة من تباين فإن بينهما أيضا صلة قرابة، ففى العمارة ينبغى أن يعبر المضمون عن نفسه فى أشكال معمارية، ولكنه لا ينصهر بكامله فى الشكل كما يحدث فى النحت والتصوير إنما يبقى متمايزا عن هذا الشكل، باعتباره مجرد محيط خارجى له، وكذلك الأمر فى الموسيقى كفن رومانتيكى، فالتطابق الكلاسيكى بين الحياة الداخلية ووجودها الخارجى ينفصم مرة ثانية فى طريقة مشابهة لما حدث فى فن العمارة، الذى باعتباره صيغة رمزية لا يستطيع أن يحرز تلك الوحدة.

ومن جهة أخرى، نستطيع أيضا أن نقارن الموسيقى بالعمارة التى تستعير أشكالها لا مما هو موجود بل من الخيال، ثم تخضعها بعد ذلك لقوانين الثقل من جهة أولى، ولقواعد التناظر والتماثل من جهة ثانية، وهذا ما تفعله أيضا الموسيقى فى مجالها، ذلك لأنها من جهة أولى، وبصرف النظر عن التعبير عن الشعور، فهى تتبع قوانين توافق الأصوات التى ترتكز على علاقات ونسب كمية، ومن جهة ثانية فيما يتعلق بترداد الضربة الموسيقية Beat والإيقاع، وأيضا بتطوير الأصوات، فهى تخضع نفسها بطرق عدة لقواعد التناظر والتماثل ثم يقول هيجل معبرا عن حقيقة هامة بالنسبة لفن الموسيقى:

«وهكذا ففى مضمار الموسيقى تسود فى أن أعمق مشاعر النفس غورا، وأكثر القوانين الرياضية صرامة، وبذلك فهى تجمع بين جنباتها ضدين وإن كان من السهل أن يستقل أى منهما عن الآخر، ومتى حدث ذلك الاستقلال تكتسب الموسيقى طابعا معماريا خاصا ذلك لأنها، بغض النظر عن التعبير عن العواطف، فهى تبتنى لنفسها، وعن طريق الخيال الخلاق، بناء صوتيا متناسقا على نحو موسيقى»[٥٢].

غير أن الموسيقى، برغم كل هذا التشابه فهي تتحرك فى مضمار يتعارض كلية مع مضمار العمارة، صحيح أن الفنين كليهما يقوم على أساس علاقات الكم، أو التناسب إذا شئنا الدقة، إلا أن المادة التى تشكل وفقا لهذه العلاقات تتعارض على نحو مباشر فى هذين الفنين، فحين تستخدم العمارة الكتل الثقيلة الواضحة بتجاورها الهادئ وشكلها المكانى الخارجي، تتناول الموسيقى جوهر الصوت، وقد أعتقت نفسها من أسر المادة المكانية، من خلال التمايزات الكيفية للصوت وديمومة الزمن. لذا تنتمى آثار هذين الفنين إلى مجالين مختلفين من مجالات الروح، فالعمارة تشيد أبنيتها الضخمة المعمرة لينظر إليها من الخارج، أما عالم الأصوات السريع الزوال فهو يدلف مباشرة من خلال الأذن إلى العالم الداخلى للنفس فى حالة من التعاطف مع الروح موفقا بينها وبين المشاعر(٥٢).

ثانيا: المقارنة بين الموسيقى وفنى النحت والتصوير

يذكر هيجل بأن التشابهات والاختلافات التى يمكن ذكرها فى هذا الموضع من المقارنة تنبع جزئيا مما أسلف قوله.

إن الموسيقى تختلف تماما عن فن النحت، وذلك سواء من ناحية المادة ونمط تشكيلها، أو من ناحية الاتحاد التام بين الداخل والخارج بالنسبة للنحت.

وفى المقابل ، فالموسيقى ذات علاقة أقرب بفن التصوير (الرسم) ، وذلك إما بسبب نزوعه إلى ترجيح داخلية التعبير، وإما من ناحية معالجة المادة حيث ينزع فن التصوير إلى الاقتراب من منطقة الموسيقى. إلا أن التصوير له دائما غايته، على غرار النحت، وهى تصوير الشكل المكانى الموضوعى وهو مقيد بصورة هذا الشكل الموجود فعليا خارج الفن، وبالطبع، فلا الرسام ولا النحات يريان فى كل مرة الوجه الإنسانى، أو وضعية الجسم، أو خطوط الجبل، أو أغصان الشجرة وأوراقها كما توجد بالضبط فى المظاهر الخارجية للطبيعة هنا وهناك، بل على العكس فإن مهمة كل منهما هو تعديل المعطى له سلفا ليتلاءم مع حالة بعينها ومع التعبير الذى يتبع بالضرورة طبيعة هذه الحالة، أما الموسيقار ، فهو لا يضرب صفحا عن أى وكل موضوع، ولكنه يجد موضوعه فى النص الذى يموسقه (أى يضع له الموسيقى) وفى حالة استقلاله عن أى نص فهو يعبر عن حالة نفسية بعينها فى شكل فكرة موسيقية a musical theme عليه فيما بعد أن يطورها(٥٤).

ويستطرد هيجل بأن ما لا يستطيع إنكاره أن الموضوع فى العمل الموسيقى يمكن له أن يتكشف فى علاقاته الواضحة، وفى تعارضاته، وصراعاته، وانتقالاته، وتعقيداته، وحلوله وذلك يرجع إلى الطريقة التى تظهر بها الفكرة الموسيقية لأول مرة ثم تليها فكرة أخرى، ثم

تتعاقب الفكرتان فيتلاحمان، ويتدافعان، ويتغايران، فتصبح واحدة منهما هى الثانوية هنا ثم الأساسية هناك، تبدو الآن منهزمة ثم تعود بعد أن وهى منتصرة.

ولكن هذا التطوير الموسيقى لا يؤدى إلى وحدة أكثر عمقا وتركيزا، على غرار تلك الوحدة فى فنى النحت والتصوير، فهو بالأحرى توسيع، وتكبير، وفصل للعناصر عن بعضها، وفرار ثم عودة، ويظل المضمون المطلوب التعبير عنه هو مركز العمل، ولكنه لا يجعله يتسم بالتلاحم، كما نجد ذلك فى أعمال الفن التشكيلى خاصة عندما تحصر مهمتها فى تصوير الجسم البشرى(٥٥).

ومن هذه الناحية، فالموسيقى تتميز عن الفنون الأخرى فى شدة قربها من جوهر الحرية الداخلية حتى يتعذر أن ينكر عليها حقها فى الابتعاد كثيرا أو قليلا عن المضمون، أوعن ما هو موجود(٥٦)، إن استعادة الموسيقار للفكرة الموسيقية musical theme التى اعتمدها هى فى نفس الوقت استعادة الفنان لدواخل نفسه أى لقناعته الداخلية بحقه كفنان أن يهيم كيفما شاء، وأن يتحرك بحرية، إلا أن هذا الاستخدام الحر للخيال يختلف بوضوح عن القطعة الموسيقية المكتملة والتى من المفترض أن تشكل كلية مترابطة ومتسقة، ففى إطلاق حرية الخيال(٥٧) يعد التحرر من القيود غاية فى حد ذاتها، وبفضل تلك الحرية يتأتى له أن يستعرض، بين ما يستعرض من أمور أخرى، حريته لتضمين ما ينتجه ألحانا ومقطوعات معروفة ليعطى لها مظهرا جديدا، أو ليكسوها بتلاوين متنوعة، أو لينتقل منها منطلقا إلى أنغام أخرى مختلفة(٥٨).

إلا أنه إجمالا، فللمؤلف الموسيقى الحرية بوجه عام بين أن يتقيد بحدود صارمة ويلاحظ - إن جاز القول - الوحدة التشكيلية أو أن يستخدم إرادته الذاتية الحية لينتقل من نقطة إلى أخرى، وليستطرد حين يشاء، وليتوقف حسبما يرى، يلجم تلك النغمة أو يطلقها من جديد فى التيار الموسيقى الصاخب المتدفق، ومن ثم، إن يكن علينا أن نوصى الرسام والنحات بدراسة أشكال الطبيعة، فذلك ليس منطبقا على الموسيقار حيث إن الموسيقى ليست لديها مجالا طبيعيا خارج أشكالها الموجودة، والقانون الذى تتقيد به والضرورة التى تخضع لها أشكالها ينبعان من الأصوات نفسها التى لا تدخل فى علاقة وثيقة مع المضمون الذى يحل بها، والتى تترك فى استخدامها مجالا واسعا للحرية الذاتية(٥٩).

ثالثا: المقارنة بين الموسيقى والشعر

أما الشعر، فللموسيقى علاقة قرابة وثيقة به، ذلك لأنهما يستخدمان وسيلة حسية واحدة هى الصوت، إلا أن هناك اختلافا بيّنا بين هذين الفنين من حيث طريقة تعاملهما مع

الأصوات ومن ناحية نمط التعبير، فالأصوات فى الشعر لا تصدر عن آلات مخترعة، وإنما تصدر عن عضو النطق البشرى، فيتحول الصوت من صوت فى ذاته كما هو الحال فى الموسيقى، إلى علامات لفظية تكمن قيمتها فى التمثلات والتصورات التى تشير إليها(٦٠).

والفارق بين الاستخدام الموسيقى والاستخدام الشعرى للأصوات، أن الموسيقى لا تستخدم الصوت فى تأليف كلمات، بل تستخدم الصوت على نحو مستقل كوسيط لها، وتتخذ من الصوت من حيث هو صوت غاية فى ذاتها، ونتيجة لذلك ، تتمتع الأصوات، بحكم أنها لا تستخدم كمحض وسيلة للإشارة، بحرية تتيح إدخالها فى تأليف فنية يصبح فيها شكلها، أى تشكيلها الصوتى الفنى هو هدفها الجوهرى، وفى أيامنا هذه بوجه خاص انتزعت الموسيقى نفسها بعيدا عن كل مضمون واضح وارتدت إلى عنصرها الذاتى، ولكنها لهذا السبب قد فقدت سلطانها على الحياة الداخلية بكاملها، وذلك لأن المتعة التى يمكن أن تقدمها هى متعة جزئية وهى تكمن بالتحديد فى الجانب الموسيقى المحض فى العمل الموسيقى ومدى فنيته، وهو جانب لا يمكن لغير الخبراء تقديره، ونادرا ما يروق للجمهور العادى المهتم بالفن(٦١).

إلا أن ما يفقده الشعر على صعيد الموضوعية الخارجية حينما ينحى جانبا عنصره الحسى(٦٢) (بقدر ما يسمح أى فن بهذه التنحية) فهو يسترده على صعيد الموضوعية الداخلية للرؤى والأفكار التى تقدمها اللغة الشعرية للإدراك.

ذلك أن هذه الرؤى والمشاعر والأفكار عليها أن تشكل بواسطة الخيال إلى عالم من الأحداث والأفعال والحالات النفسية والانفجارات العاطفية، وبهذه الطريقة يصوغ الخيال أعمالا فنية تمثل لنا الواقع بتمامه سواء فى شكلها الخارجى أم مضمونها الداخلى(٦٣).

إلا أن الموسيقى يجب أن تتخلى عن مثل هذه الموضوعية (أى الموضوعية الداخلية) طالما تريد الحفاظ على استقلالها (عن الكلمات - مثلا) وتبقى فى مضمارها الخاص، فصحيح أن مملكة الصوت - كما سبق القول - قادرة على مخاطبة نفوسنا والتوافق مع مشاعرنا الروحية، ولكن الأمر كله لا يعدو أن يكون ضربا من التعاطف المبهم، حتى وإن كان العمل الموسيقى، مادام نابعا من القلب وغنيا بالمشاعر الروحية، يظل قادرا على إحداث التأثير العميق فى نفوس مستمعيه(٦٤).

إلا أن الموسيقى لا تبقى مستقلة عن الشعر بل كثيرا ما ترتبط به وعن مشكلات ارتباط الموسيقى والشعر يرى هيجل أنهما عندما يرتبطان فى عمل فنى واحد فإن غلبة أحدهما ورجحانه لا بد وأن يؤثر على الطرف الآخر، فحين يمتلك النص الشعرى قيمة مستقلة، فهو

لا يستمد من الموسيقى إلا مساندة طفيفة للغاية، كما هو الحال فى جوقات التراجيديات اليونانية القديمة حين كانت الموسيقى لا تؤدى إلا دور المصاحبة، ولكن من ناحية أخرى، إذا حققت الموسيقى استقلالها الخاص، فإن من الممكن أن يكون النص الشعرى سطحيا بطريقة أو بأخرى وأن لا يعبر إلا عن عواطف وأفكار عامة للغاية.

إن الليدات[٦٥] وأريات[٦٦] الأوبرا، ونصوص الأوراتوريو[٦٧] ..إلخ. يجوز أن تكون من الناحية الشعرية هزيلة وذات قيمة محدودة، فلكى يبقى للموسيقار مجالا كبيرا للحرية فعلى الشاعر ألا يحاول انتزاع إعجاب الناس[٦٨].

وعندما تصل الموسيقى إلى مستوى فنى عال، تقل قدرتنا على فهم النص أو تنعدم. وعلى سبيل المثال، فالجمهور الإيطالى يثرثر أو يأكل أو يلعب الورق أثناء المشاهد الأوبرالية قليلة الأهمية، ولكن ما أن تجذب آذانه «أريا» أخاذة أو لحن رائع حتى يصير كله آذانا صاغية. وعلى العكس، فنحن الألمان، نهتم معظم الاهتمام بمصير الأمراء والأميرات فى الأوبرا وبحديثهم مع خدمهم وندمائهم، وحتى فى أيامنا هذه، ربما لا يزال الكثيرون منا يهمهمون باستنكار عندما يبدأ الغناء وذلك لقطع اهتمامهم (بالحدث) ويلجأون إلى الثرثرة.

وحتى فى الموسيقى الدينية، يستمد النص غالبا من عقيدة معروفة أو بعض فقرات المزامير، إلا أن الكلمات لا تعد إلا مجرد فرصة للتعليق الموسيقى والذى يكون بناءاً مستقلا فى حد ذاته، فهذه الموسيقى لا يقصد بها تأكيد النص وإن كانت تستمد من هذا النص معناه العام بنفس الطريقة التى يقتبس بها الرسم موضوعاته من التاريخ المقدس[٦٩].

(ب) معالجة الموسيقى للمضمون:

تعتبر قضية معالجة الموسيقى للمضمون من أكثر القضايا الهامة والمثيرة للخلافات فى الموسيقى، ويرتبط بها طبيعة هذا المضمون المعبر عنه وأسلوب التعبير عن هذا المضمون. وفى إطار وصفه للطابع العام للموسيقى، يرى هيجل أنه إذا كان لدى الموسيقى - من بين كل الفنون الأخرى - الإمكانية القصوى لتحرير نفسها من كل نص بل من كل تعبير عن مضمون محدد، فى حين تجد رضاها الذاتى فى عالمها الصوتى المحض بما يحتوى من توافقات وتغيرات وتعارضات وانتقالات، ففى هذه الحالة تكون الموسيقى خاوية وبلا معنى[٧٠]، ونحن - فى هذه الحالة - لا يمكن أن نعتبرها فنا لأن العنصر الرئيسى الواحد الموجود فى كل الفنون وهو المضمون والتعبير الروحيين لا يتمثل فيها ولكن الموسيقى ترقى

إلى أن تكون فنا حقيقيا عندما تصبح تعبيرا روحيا باستخدام وسيطها الحسي من الأصوات وتوافقاتها المتنوعة، سواء كان المضمون الذى تعبر عنه متمثلا فى نص للأوبرا، أو كان علينا أن نشعر به على نحو أقل وضوحا ونستخلصه من الألحان وعلاقتها الهارمونية وحيويتها اللحنية(٧١).

ومن هذه الزاوية، فإن المهمة الخاصة للموسيقى هى إحياء هذا المضمون أو ذلك فى عالم الداخلية الذاتية، ولكن ليس كما هو - أى المضمون - موجودا فى وعينا كأفكار عامة أو أشكال خارجية محددة، بل المهمة الصعبة التى تقع على عاتق الموسيقى هى ترديد الطاقة والحياة الكامنتين داخليا بطريقتها النغمية، وغمر الأفكار فى هذا العالم الصوتى، لإنتاجها بشكل جديد محرك للمشاعر والعواطف(٧٢).

ويورد هيجل تعريفا للداخلية Inwardness، هذا المصطلح الذى سيستخدمه كثيرا للتعبير عن عالم الموسيقى الخاص، فالداخلية بما هى كذلك هى الشكل الذى تعبر به الموسيقى عن مضمونها، ومن ثم فهو بإمكانه أن يتمثل كل ما يمكنه أن ينتمى إلى الحياة الداخلية Inner Life بما هى كذلك، والذى بإمكانه - قبل كل شىء - أن يعبر عنه فى شكل الشعور والعاطفة(٧٣).

وخارج نطاق الفن، يشكل الصوت من حيث هو آهة للنفس وصرخة ألم وتنهيد أو ضحك التعبير المباشر والحى عن الأحوال النفسية والمشاعر.

إلا أن التعبير الطبيعى الصرف فى صورة آهات النفس ليس هو الموسيقى بعد، فهذا التعبير وإن كان يفرج عن مشاعر القلب، إلا أن الموسيقى يجب أن تعبر عن هذه المشاعر عبر علاقات معينة بين الأصوات وأن تجرد التعبير الطبيعى من بدائيته وتلطفه، وتشكل آهات النفس نقطة انطلاق الموسيقى، ولكن الموسيقى لا تصل إلى مرتبة الفن إلا بكونها هتافا موقعا، وعندئذ يجب أن تتعرض مادتها الحسية لإعداد فنى أبعد مدى من ذلك الذى يتعرض له الرسم أو الشعر قبل أن يتهيأ لهذه المادة أن تعبر تعبيرا فنيا عن مضمون الروح(٧٤).

وعندما تقترن الموسيقى بالشعر، باعتبارها فنا مصاحبا، أوعلى العكس عندما يقترن الشعر بالموسيقى باعتباره فنا شارحا أو مفسرا، فالموسيقى لا تستطيع أن تقدم شروحا خارجية لأفكارنا وتمثلاتنا كما يتصورها الوعى، أو أن تعيد إنتاج هذه الأفكار والتمثلات، بل على العكس، كما أسلفنا القول، فعلى الموسيقى أن تنحو بمشاعرنا نحو إدراك الطبيعة البسيطة لمضمون ما عن طريق إقامة علاقات بين الأصوات هى أقرب إلى الطبيعة الداخلية

لهذا المضمون أو ينبغي عليها أن تحاول التعبير عن نفس الشعور الذى يبعثه موضوع حدوسنا وأفكارنا فى الروح، وذلك باستخدام وسائلها النغمية التى تصاحب الشعر وتتعمق بداخله(٧٥).

(جـ) تأثير الموسيقى

يبين هيجل فيما سيأتى كيفية تأثير الموسيقى على النفس ومصادر قوتها وفعاليتها. يقول هيجل بأننا نستطيع أن نستشف مصدر القوة الذى تؤثر به الموسيقى فى المقام الأول على النفس بما هى كذلك، هذه النفس التى بدلا من أن تنغمس فى تأملات عقلانية أو تتشتت فى أفكار منفصلة، فهى تتعود أن تعيش فى أعماق مشاعرها التى لا يسبر لها غور، فذلك هو على وجه الدقة المجال الذى تختص به الموسيقى : الحس الداخلى، والإدراك المجرد للذات، ولذا فهى تحرك مقر التغيرات الباطنة، القلب والعقل، هذا المركز البسيط الذى تتركز فيه مجمل الحياة الإنسانية(٧٦).

وعن المضمون والشكل فى الموسيقى، يذكر هيجل أن مضمون التعبير الموسيقى هو الداخلية بالذات، والحس العاطفى الداخلى، وكل مايمت إلى ذلك بصلة، أما شكله فهو الصوت، ولأن الموسيقى هى أقل الفنون سعيا وراء تكوين أشكال مكانية، لذا فإن الوجود الحسي للصوت سرعان ما يتلاشى وينتج عن ذلك أن تخترق الموسيقى بحركاتها الملكة الخاصة بسائر حركات النفس، وعلى هذا المنوال تستحوذ على الوعى الذى يسلس قياده لتيار الأصوات الدافق(٧٧).

ويذكر هيجل أن الموسيقى إذ تمتلك اتجاهات متنوعة يمكن أن تنمى بها ألحانها، فهى تحوز بذلك إمكانية أن تحدث تأثيرات متنوعة حسب اتجاهها، فعندما تفتقر الموسيقى التعبير عن مضمون عميق أوعن امتلاء الذات، يترتب على ذلك إما، من جهة أولى، أو نستمتع ببهجة الأصوات الحسية الخالصة، دون أن يهتز فينا أى وتر عاطفى، أو من جهة ثانية أن نتبع التوافق الصوتى والألحان على ضوء اعتبارات عقلية صرفة ولكن بدون أن تتأثر نفوسنا بالموسيقى.

ففى حالة الموسيقى بالذات من الممكن أن ننغمس فى هذا التحليل العقلانى ولا يؤخذ فى الاعتبار إلا مدى مهارة المؤلف وبراعته، ولكننا إذا صرفنا النظر عن هذا الاتجاه العقلانى النزعة واقتربنا من العمل الموسيقى الفنى على نحو أكثر بساطة، فسرعان ما يشدنا إليه فنؤخذ به.

إن قوة الموسيقى قوة عنصرية elemental بمعنى أنها تكمن فى عنصر الصوت الذى

يتحرك هذا الفن في نطاقه(٧٨).

ويستطرد هيجل في شرح العنصر الصوتي في الموسيقى، ويرى أنه لا يستحوذ على النفس في جانب خاص منها أو من خلال مضمون محدد، بل على العكس، يستحوذ على النفس ذاتها وعلى مركز حياتها الروحية، فالعمل الموسيقى يحرك مكامن هذه النفس وفعاليتها، وعلى سبيل المثال، فعندما تتدفق الإيقاعات وتتتابع فى أسماعنا تنتابنا الرغبة فى الحال أن نوقع معها بانتظام ونشارك فى غناء اللحن، وفى الموسيقى الراقصة تمتد الحركة حتى أقدامنا، وهكذا عندما تصاحب الموسيقى سير الجنود، فيتواءم الإيقاع الداخلى مع إيقاع السير، بحيث تستغرق الذات تماما فى شاغلها، وتركز ذهنها فيما تفعله(٧٩).

هنا تظهر للعيان العلاقة القائمة بين الداخلية الذاتية وبين الزمان بما هو كذلك والذى هو العنصر العام فى الموسيقى، إن الداخلية من حيث هى وحدة ذاتية، فهى بمثابة نفى فعال للتجاور الاتفاقى accidental فى المكان، ولذلك فهى وحدة نافية.

ومن هذا المنطلق، يقدم هيجل السبب الرئيسى من وجهة نظره لقوة تأثير الموسيقى والتى تكمن فى عنصر الصوت.

فالأنا الحقيقى كائن فى الزمن والزمن هو نمط كينونة الذات، ولأن الزمن، لا المكان، هو ما يؤلف العنصر الأساسى الذى يستمد منه الصوت وجوده من حيث قيمته الموسيقية، ولأن زمن الصوت هو أيضا زمن الذات، فإن الصوت بحكم هذا الأساس يتغلغل إلى الذات ويستحوذ عليها ويحركها بقوة التعاقب الإيقاعى للحظات الزمن، وبجانب ذلك تقدم التشكيلات الصوتية الأخرى من حيث هى تعبير عن المشاعر والعواطف، مايمثل إغناءاً للذات فتتحرك مشاعرها وتنجذب إلى الموسيقى(٨٠).

وحتى تمارس الموسيقى كل تأثيرها الذى بوسعها أن تمارسه، فإن محض التعاقب المجرد للأصوات فى الزمن لا يكفى، إذ لا بد أيضا من مضمون بمعنى الشعور الروحى الذى توقظه فى النفس، والذى تعبر عن جوهره خلال الأصوات الموسيقية، ومن ثم يرفض هيجل أن تبقى فى أذهاننا تلك القصص اللا معقولة لقدامى الكتاب، من وثنيين أو دينيين عن القدرة الخرافية للموسيقى، ففى المعجزات التى تحكى عن أورفيوس(٨١) والتى ترجع إلى عصر أكثر تمدنا، كانت ألحانه الموسيقية قادرة على ترويض الوحوش المفترسة وجعلها ترقد تحت قدميه، ولكنها ما كانت تكفى لترويض البشر النين كانوا يتطلبون مضامين لعقيدة أسمى، وعلى نحو مشابه، اشتهرت أناشيد «ترتايوس»(٨٢) الحربية التى يروى أنها

بثت فى قلوب الإسبارطيين، بعد معارك خاسرة كثيرة، حماسة لا تقاوم مكنتهم من إحراز النصر على الميسينيين(٨٣).

كذلك لعبت مزامير الهولنديين دورا رئيسيا فى إلهاب مشاعر الشجاعة، كما لا نستطيع إنكار ما بثه نشيد المارسيليز Marseillaise من حماسة أثناء الثورة الفرنسية، غير أن الحماسة بحصر المعنى يكمن مصدرها فى فكرة محددة، وهى الاهتمام الحقيقى الذى يحرك الأمة، والذى ترقى به الموسيقى آنيا إلى شعور أكثر حيوية حيث ينجرف الإنسان فى تيار أصواتها إيقاعا ولحنا، ولكن فى أيامنا هذه لا نستطيع الاعتقاد بأن الموسيقى قادرة على تفجير تلك الشجاعة التى تحتقر الموت. فالجيوش كلها تمتلك فى أيامنا الحاضرة فرقا موسيقية جيدة مهمتها أن تحض على الزحف والهجوم، ولكننا لا نظن أن هذا مايمكنه أن يدمر العدو، فليس بكثرة التزمير والتطبيل تتولد الشجاعة، ولا بد من عدد هائل من الأبواق لكى تسقط بقوة أصواتها الأسوار، كما حدث لأسوار أريحا(٨٤).

ولكن ما يحقق هذه النتائج اليوم هو الحماسة العقلية، والمدافع، وعبقرية القادة، وليست الموسيقى، لأن الموسيقى من شأنها فقط أن تؤازر هذه القوة التى تملأ العقول وتسيطر عليها بوسائل أخرى(٨٥).

وفى ختام هذا الجزء، يذكر هيجل آخر خصائص تأثير الموسيقى علينا الذى يتضح فى الطريقة التى يصل بها الفن الموسيقى إلى أسماعنا، ويختلف بها عن الفنون الأخرى، فعلى خلاف آثار العمارة والنحت والتصوير، فليس للأصوات وجود دائم كموضوعات، وعلى العكس، تتسم تلك الأصوات بسرعة زوالها أو تلاشيها ولذا فإن العمل الموسيقى يحتاج إلى إعادة إنتاج مكررة نظرا لهذا الوجود اللحظى للأصوات.

إلا أن ضرورة هذا الإحياء المتجدد للعمل الموسيقى له أيضا معنى آخر، أكثر عمقا، فإذا كانت الموسيقى تتخذ من الداخلية الذاتية مضمونا لها، فيترتب على ذلك أن تعبيرها الخارجى لا بد أن يتم توصيله مباشرة عن طريق ذات حية تضع فى هذا التعبير كلية ذاتها الداخلية الخاصة، ويتضح ذلك فى حالة الغناء المؤدى بالصوت البشرى، كما يتضح ذلك بصورة نسبية فى أداء الموسيقى الآلية الذى يجب أن يقوم به فقط فنانون متمرسون اكتسبوا فى عزفهم مهارة روحية وفنية technical على السواء، إن هذا الجانب الذاتى فى الأداء الفعلى للعمل الموسيقى ليكمل معنى الذاتية فى الموسيقى، ولكن إن بُولغ فى ذاتية الأداء فربما يؤدى ذلك إلى عزل هذا الجانب عن بقية جوانب الموسيقى الأخرى، ويؤدى ذلك إلى إمكانية أن تبدو المهارة الذاتية باعتبارها مركز ومضمون المتعة الموسيقية(٨٦).

وبعد أن نظر هيجل فى الطابع العام للموسيقى فى القسم الأول من الجزء الخاص بالموسيقى من كتابه المذكور «الاستطيقا» أتبع ذلك بقسمين تاليين عالج فيهما قضايا موسيقية أخرى وهما:

ـ القسم الثانى: السمات الخاصة لوسائل التعبير الموسيقى.

ـ القسم الثالث: العلاقات بين وسائل التعبير الموسيقى ومضمونها.

ونقتصر فى الجزء التالى على عرض أكثر آراء هيجل أهمية فى هذين القسمين بدون التعرض لكل التفصيلات والأمثلة المذكورة.

*** السمات الخاصة لوسائل التعبير الموسيقى:**

يذكر هيجل أننا بعد أن رأينا أن الموسيقى كفن وجد ليعبر وليحيى بالأصوات رجع الداخلية الذاتية، فالسؤال التالى هو عن الوسائل الممكنة والضرورية التى لا تبقى بها الأصوات مجرد صيحات طبيعية تفصح عن الشعور بل تتحول إلى تعبير فنى متطور. فالشعور بماهو كذلك ذو مضمون (وهو الشعور بشىء ما)، بينما النغمة فى حد ذاتها ليس لها مضمون (فهى ليست صوتا لشىء ما)، لذا فالنغمة ينبغى أولا أن تكون قادرة، بالمعالجة الفنية، على أن تكون تعبيرا عن الحياة الداخلية، ويميز هيجل بين جانبين هامين يمكن للنغمات طبقا لهما أن تستخدم بطريقة فنية:

الجانب الأول، هو الأساس المجرد ذو العنصر العام وهو الزمن الذى تنتشر فيه الأصوات.

أما الجانب الثانى، فهو الصوتية ذاتها sounding itself حيث الاختلاف الفعلى بين النغمات سواء من زاوية المادة الصوتية الحسية، أومن زاوية علاقة النغمات ببعضها كنغمات منفردة أومجتمعة، ويضاف لهذين الجانبين النفس التى تبث الحياة فى الأصوات، وتجعلها كلا مكتملا وحرا، وتسبغ عليها ـ فى حركتها الزمنية وصوتيتهما الحقيقية ـ تعبيرا روحيا(٨٧).

ويتناول هيجل بالتحليل السمات الخاصة لوسائل التعبير الموسيقى وهى:

(١) الزمن ، والوزن، والإيقاع Time, Bar, Rhythm

(٢) التوافق الصوتى (الهارمونية) Harmony

(٣) اللحن Melody

(١) الزمن ، والوزن ، والإيقاع:

إن الزمن Time، بخلاف المكان space ليس اصطفافا إيجابيا

Positive Juxtaposition، بل على العكس فهو نوع من الخارجية السلبية، فهو يقوم على إلغاء لنقطة بعينها فى الزمن واستبدالها بنقطة أخرى لا تلبث أن تلغى بدورها لتحل محلها نقطة أخرى أيضا... وهكذا، وفى تعاقب نقاط الزمن من الممكن لكل نغمة أن تتثبت مستقلة كنغمة مفردة أو أن تدخل فى علاقة كمية مع النغمات الأخرى، ومن ثم يصبح الزمن قابلا للعد countable، وهكذا يظهر الزمن بمظهر الجريان المطرد والدوام اللا متمايز إلا أن الموسيقى لا تترك الزمن على هذه الحالة من اللا تعين، بل عليها أن تعينه وتعطيه وزنا(٨٨)، وتنظم تدفقه تبعا لهذا الوزن، والسؤال الآن: لماذا تتطلب الموسيقى تلك الأوزان؟ إن ضرورة تعيين فترات محددة للزمن تتأتى من أن الزمن يقيم أوثق علاقة مع الأنا المحض التى تدرك فى النغمات حياتها الداخلية، وفى التقسيمات المختلفة للزمن المرتبطة ببعضها فى وحدة تدرك الذات ـ خلالها ـ هويتها ... إن الهدف البسيط للفاصلة الموسيقية (المازورة) bar هو تأسيس وحدة زمنية معينة كميزان موسيقى ومقياس لأجل تنظيم كل من التعاقب الزمنى اللا متمايز وجريان النغمات التى ترتبط الآن مع بعضها فى وحدة بعينها، والفاصلة الموسيقية لها نفس وظيفة الانتظام regularity فى فن العمارة... وفى هذا الانتظام تجد الذات نفسها مرة أخرى كوحدة as a unit ذلك لأنها تدرك أنها تتساوى معه، باعتبارها تنظيما لكليتها الاعتباطية arbitrary المؤلفة من عناصر مختلفة، ويذهب هيجل إلى أن وسائل الإيقاع هى التى تضفى الحياة على الزمن وعلى الفاصلة الموسيقية(٨٩).

(٢) التوافق الصوتى (الهارمونية):

أما العنصر الآخر الذى بفضله لا تبقى للموسيقى أساسا مجردا كما يتبدى فى الفاصلة الموسيقية والإيقاع بل تتحول إلى موسيقى عينية concrete music، هذا العنصر يكمن فى النغمات notes من حيث هى نغمات تحكمها أساسا قوانين التوافق الصوتى Harmony.

وفى هذا المجال ـ التوافق الصوتى ـ يطرح هيجل ثلاث نقاط رئيسية:

أولا: أول ما يستلفت الانتباه هو الاختلاف بين الآلات الموسيقية التى كان اختراعها وتطويرها ضرورة للموسيقى لكى تنتج كلا متكاملا من الأصوات الموسيقية المختلفة.

ثانيا: أن الصوتية الموسيقية تؤلف بذاتها ـ بغض النظر عن الاختلافات بين الآلات الموسيقية والصوت البشرى ـ كلا مترابطا من النغمات notes والسلالم scalesوالطبقات keys الصوتية المختلفة التى تعتمد أساسا على النسب الكمية، وهذه النغمات التى تتحدد

بهذه النسب الكمية - هى التى تتولى الآلات المختلفة والأصوات الموسيقية مهمة إصدارها بقدر أقل أو أعظم من الكمال.

ثالثا: أن الموسيقى لا تتكون من أبعاد منعزلة single intervals ولا من سلالم مجردة abstract scales أوضروب من الطبقات المتمايزة separate keys، بل على العكس فهى أصوات تتسم بالتوافق harmony والتعارض opposition والانتقال المقامى modulation ممايحتم التقدم والتحول من بعضها للبعض الآخر، وهذه التراكيب والتغيرات لا تعتمد على المصادفة أو الهوى المفاجئ، ولكنها تخضع لقوانين محددة تشكل الأساس الضرورى لكل ما هو موسيقى بحق(٩٠).

ثم يقوم هيجل بتمحيص كل نقطة من هذه النقاط مقتصرا - على حد قوله - على بعض الملاحظات البالغة العمومية.

(٣) اللحن:

إن يكن التوافق الصوتى، كما رأينا، يشتمل على العلاقات الرئيسية التى تتحكم بعالم الأصوات بجبرية كجبرية القانون، فإنه لا يؤلف بعد الموسيقى بحصر المعنى، مثلما لا يؤلفها الوزن والإيقاع، فهو ليس إلا أساسها الجوهرى.

أما ما هو شعرى فى الموسيقى (لغة النفس التى تعبر بالأصوات عن الأفراح والأتراح الداخلية وترقى فى هذا التعبير إلى ما فوق القوة البدائية للشعور الذى تروضه، بتحويلها الانفعال الباطن إلى إدراك للذات، إلى استحضار للذات أمام الذات، وتحريرها على هذا النحو للقلب من جثوم الأفراح والأتراح) فيكمن مصدره ومنبعه فى اللحن melody الذى هو رجع النفس الحر فى مضمار الموسيقى، وهو يشكل الجانب الشعرى الأسمى فى الموسيقى، الجانب الذى يطلق فيه الابتكار الفنى العنان لنفسه بأكبر قدر من الحرية، باستخدامه العناصر التى تقدم الكلام عنها(٩١).

ويذكر هيجل أننا فى هذا المجال - اللحن - سنصطدم ببعض العقبات:

- **أولها**، تتمثل فى أن المعالجة المتعمقة الشاملة لهذا الموضوع تتطلب إلماما أكثر دقة بقواعد التأليف الموسيقى أكثر مما لديه(٩٢) ومعرفة بالأعمال الموسيقية أكثر مما تسنى له اكتسابه، حيث إن علماء الموسيقى والموسيقيين المحترفين هم الذين يمكن أن يدلوا بما هو دقيق ومفصل.

- أما العقبات الأخرى، فهى متضمنة فى طبيعة الموسيقى نفسها، التى تجعلها أبعد الفنون عن تحليل مسائلها الفنية الخاصة والدقيقة بطريقة ذات طابع عام، فالموسيقى تعالج

موضوعات روحية وتعبر عن المعنى الداخلى لها أو عن حركة المشاعر Movement of the feeling وموضوعها - إذ يفهم فى جانبه الأكثر عمقا أو يتردد كرجع لمشاعر الذات - يبقى غير محدد indefinite وغامض vague، وأيضا فالتغييرات الموسيقية لا تتطابق بعد دوما فى نفس الوقت مع تغيرات الشعور أو التمثل أو الفكرة أو الذات الفردية، ولكنها قد تمثل تطويرا development لنغمات موسيقية حيث يلعب الفنان مع نفسه وإن كان يدخل المنهج Method على تلك النغمات(٩٣).

• العلاقات بين وسائل التعبير الموسيقى ومضمونها:

يناقش هيجل مسألة المضمون الذى لا بد أن يلقى تعبيره الفنى فى الإيقاع والهارمونية واللحن (وسائل التعبير الموسيقى).

وهو يشير إلى الاختلاف التالى بين الموسيقى المصاحبة والموسيقى المستقلة:

١- من الممكن أن تكون الموسيقى مصاحبة Accompaniment وذلك حين لا يتعلق مضمونها الروحى بمعنى داخليته المجردة أو باعتباره شعورا ذاتيا، بل حين يدخل - هذا المضمون - إلى الحركة الموسيقية فى حالة مصاحبتها الكلمات.

٢- ومن ناحية أخرى، قد تنفصل الموسيقى عن هذا المضمون الجاهز، وتكون بذلك مستقلة فى مجالها الخاص، وهنا يقوم احتمالان:

(أ) إما أن ترتبط الموسيقى بمضمون محدد، وفى هذه الحالة تغمر هذا المضمون فى الألحان وتطويرها الهارمونى.

(ب) أو أن تكتفى الموسيقى بالأصوات المستقلة والنغمات فى ذاتها وتشكيلها اللحنى والهارمونى.

إن هذا الاختلاف المشار إليه، يتمثل فى الموسيقى فى الاختلاف فى النوع بين:

١- الموسيقى الصوتية Vocal.

٢- الموسيقى الآلية Instrumental. (٩٤)

إلا أنه يجب أن لا نأخذ الفارق بين الموسيقى الصوتية والموسيقى الآلية بطريقة خارجية محضة وكأنما هو ببساطة أن الموسيقى الصوتية تستخدم الصوت البشرى فقط بينما تستخدم الموسيقى الآلية أصوات الآلات الموسيقية الأخرى، بل الأمر أكثر من ذلك، ففى الغناء ينطق الصوت المغنى بالكلمات التى تعطينا فكرة مضمون محدد، وفى هذه الحالة فإن الموسيقى تكون لها مهمة بعينها هى أن تقدم تعبيرا فنا ملائماً لهذا المضمون الذى يحتوى فى الكلمات ومن ثم يكون واضحا لأذهاننا فلا يبقى بذلك شعورا غامضا،

والموسيقى التى تضاف للنص هى الموسيقى المصاحبة.

ومن جهة أخرى، فعلينا ألا نعتبر أن طبيعة هذه المصاحبة هى أن تكون فى خدمة النص، بل الأمر على العكس فالنص هو ما يكون فى خدمة الموسيقى ومهمته هى أن يوضح لعقولنا بأفضل الأفكار ما اختاره الموسيقى ليكون موضوعا لعمله، ومن ثم فالموسيقى تحتفظ بحريتها حيث إنها لا تفهم المضمون بالطريقة التى أوضحها النص، بل على العكس فهى تسيطر على وسيط medium مختلف عن الإدراك الحسى وعن الأفكار(٩٥).

ويولى هيجل اهتمامه فيما يلى إلى:

أولا: الموسيقى المصاحبة، وما تستطيع أن تقدمه من أنماط للتعبير عن محتوى content بعينه.

ثانيا: طرح نفس التساؤل بالنسبة للموسيقى المستقلة.

ثالثا: بعض ملاحظات فى الأداء الفنى للأعمال الموسيقية.

أولا: الموسيقى المصاحبة:

إن الموسيقى المصاحبة توجد فى ثلاثة أنواع رئيسية:

١- الموسيقى الكنسية:

ولهذه الموسيقى فى الغالب، وعلى الرغم من أنها لا تصور أى حدث من حيث هو حدث، طابع ملحمى، وذلك بقدر ما تعبر لا عن شعور ذاتى فردى، بل عن المضمون الجوهرى لكل شعور، أو الشعور العام لجماعة المؤمنين بما هو كذلك... وبحكم ما بينها وبين صلوات الكهنة - من أجل طائفة المؤمنين - من صلات ووشائج، نراها تحتل مكانة بارزة فى الديانة الكاثوليكية بوجه خاص، من حيث هى قداس، ومن حيث هى إسماء وإعلاء موسيقى فى أثناء الأعياد وفى شتى ضروب الشعائر الدينية، ولدى البروتستانتيين أعمال موسيقية من النوع نفسه تتميز بعمق الشعور الدينى وبكمالها الموسيقى وغناها الإبداعى معا، ولن نخص بالذكر سوى «سباستيان باخ» الذى طفق الناس مؤخرا فحسب يقدرون عبقريته العظيمة الراسخة - والبروتستانتية جوهراً وأساساً - حق قدرها(٩٦).

٢- الموسيقى الغنائية:

أما الموسيقى الغنائية فتعبر لحنيا عن أحوال النفس الفردية... وبالرغم من أنه فى استطاعتها أن تقحم فى دائرة تعبيرها مضمون الألفاظ الخاص، سواء كان دينيا أم لا، إلا أن الأهواء العاصفة التى لا تعرف من سكون أو نهاية، والتناقضات الداخلية التى لم

تنته إلى حل، وتمزقات النفس الدفينة لا تصلح كثيرا للتعبير الغنائي، ومحلها الأنسب هو الموسيقى التمثيلية[٩٧].

٣ـ الموسيقى التمثيلية أو الدرامية [Dramatic Music] :

إن التراجيديا القديمة (اليونانية) كانت في حد ذاتها موسيقية، ولكن الموسيقى ما كانت تلعب فيها بعد دورا غالبا، لأن المكان الأول في الأعمال الشعرية الحقة يعود إلى التعبير اللفظي عن الأفكار والعواطف، وما كان للموسيقى التي لم تدرك لدى القدامى (اليونانيين) درجة التطور اللحني والتناغمي (أي الهارموني) الذي وصلت إليه موسيقى العصر المسيحي إلا أن تكون مصاحبة بإيقاعها للألفاظ الشعرية كيما تبث فيها المزيد من الحيوية وتيسر اتصالها بالشعور والعاطفة، ولم تعد الموسيقى التمثيلية مستقلة إلا يوم أدركت كمالها كموسيقى كنسية، وكذلك كتعبير غنائي في الأوبرا والأوبريت العصرية (Modern)[٩٨].

ثانيا: الموسيقى المستقلة:

إن مرتكز الموسيقى كما سبق القول هو الحياة الداخلية للفرد، إلا أن الوجود الأعمق للنفس وهو الذاتية بما هي كذلك لهو غير محدد بمضمون ثابت، ولذا فهو ليس بمضطر إلى أن يسير في هذا الاتجاه المحدد أو ذاك فهو يرتكز على ذاته في حرية لا يحدها حد أو قيد. وإذا كا نت هذه التجربة الذاتية تجد تعبيرها التام في الموسيقى بطريقة مماثلة ، فعلى الموسيقى أن تحرر نفسها من الارتباط بنص معين، وتخرج من ذاتها كلية مضمونها ونمط التعبير عن هذا المضمون مقيدة نفسها باستخدام الوسائل الموسيقية الخالصة ذلك لأن المعنى الكلي هنا لا يوجد في الكلمات، إن هذه الحالة هي ما تسمى بالموسيقى المستقلة Independent Music . وعلى حين ما تعبر عنه الموسيقى المصاحبة هو خارج ذاتها فهو مرتبط بفن آخر هو بالتحديد الشعر، فإن الموسيقى إذا أرادت أن تكون موسيقية خالصة فعليها أن تنحي هذا العنصر الغريب عنها، وهي إذا أرادت أن تمتلك حريتها الكاملة فعليها أن تتحرر تماما من مجال الكلمات المحدد[٩٩].

ولقد رأينا من قبل تحرا مماثلا في مجال الموسيقى المصاحبة، فعلى حين تكبح الكلمات الشعرية الموسيقى وتحاول أن تجعلها في خدمتها، إلا أن الموسيقى تحلق في هدوء وسلام فوق تفاصيل الكلمات المحددة أو تنفصل بنفسها متحررة عن الأفكار المعبر عنها لكي تطلق العنان لنفسها كما ترغب، إننا أيضا نجد ظاهرة مشابهة مرة أخرى في حالة جمهور الموسيقى الدرامية، فالأوبرا بالتحديد تشتمل على عدة عناصر: المنظر

الطبيعي، ومكان الحدث، ومجرى الحدث نفسه، وحوادث شتى ومواكب وأزياء..إلخ، ومن جانب آخر فهناك العواطف والتعبير عنها، إذن فالمضمون هنا على نوعين: إما حدث خارجي أو شعور داخلي، إلا أن المستمع يحرر نفسه بسهولة من هذا المضمون ولا يعطى له اهتماما خاصا، بينما يحصر اهتمامه لكل ما هو موسيقي ولحني (وهذا ما سبق قوله عن الإيطاليين في تعاملهم مع الأوبرا..) وهكذا يتفق المؤلف الموسيقي مع الجمهور في تحرير أنفسهم من معاني الكلمات، والاستمتاع بالموسيقى في ذاتها على نحو مستقل، إلا أن المجال الملائم لاستقلال الموسيقى لا يمكن أن يكون الموسيقى الغنائية المصاحبة لنص، وإنما هو المجال الخاص بالموسيقى الآلية Instrumental Music[١٠٠] .

إن هذه الموسيقى الآلية التي تستخدم الآلات منفردة، أو الأوركسترا الكامل في أداء الرباعيات، والخماسيات، والسداسيات والسيمفونيات، إلخ، إنما يكون أداؤها بدون نص وبدون الأصوات البشرية أيضا وبدون تطابق مع أفكار بعينها «ولهذا السبب - بدقة - فهي موجهة إلى الشعور feeling بوجه عام وعلى نحو مجرد in the abstract، هذا الشعور الذي لا يعبر عنه بتلك الوسيلة إلا بطريقة عامة in only a general way إلا أن السمة الرئيسية لهذه الموسيقى هي الحركات النغمية والهارمونية الدائبة بين ذهاب وإياب، وصعود وهبوط... وبناء اللحن بكل الوسائل الموسيقية والتوافق الفني بين الآلات في عزفها سويا، في تعاقبها، وتناوبها، وسعيها وراء بعضها ثم اللقاء بينها»[١٠١].

ويشير هيجل إلى أنه في منطقة الموسيقى الآلية - بوجه خاص - يظهر فارق جوهري بين الهاوي dilettante والخبير expert فالشخص العادي غالبا ما يحب في الموسيقى التعبير الواضح عن المشاعر والأفكار، فهو يريد شيئا ملموسا، ولذلك فهو يفضل الموسيقى كمصاحبة، أما الخبير العارف بالعلاقات الموسيقية الداخلية بين الأنغام والآلات، فهو يتذوق الموسيقى الآلية باستخدامها الغني للتفاعلات اللحنية والهارمونية وللأشكال المتغيرة، وهو يجد كفايته بتمامها في الموسيقى ذاتها، كما أن لديه أعظم الاهتمام بمقارنة ما استمع إليه بما يعرفه من القواعد والقوانين وبذلك يتمكن من إصدار الحكم النقدي على العمل الموسيقي بالإضافة للاستمتاع به، أما مجرد الهاوي فنادرا ما يستمتع بهذا الاكتفاء التام، وإنما تعتمل فيه رغبة واحدة هي أن يجد مرتكزات ثابتة لذلك التدفق الصوتي الذي يبدو ظاهريا لا قوام له، وأن يجد أفكارا واضحة أو معنى محددا لما يدور في روحه، وفي محاولته لإدراك المعنى سيكون مواجها بمعضلات غامضة تتوالى سراعا، ولا يمكن دائما أن تحل، وإن كانت بوجه عام قابلة لكل أنواع التفسيرات[١٠٢].

وأخيرا، يوضح هيجل وجهة نظره فى عمل المؤلف الموسيقى، ويبين أن هناك نوعان من المؤلفين:

فالمؤلف الموسيقى يمكنه بالطبع أن يعبر فى عمله عن معنى أو مضمون قوامه أفكار ومشاعر. وفى مقابل ذلك يمكن للمؤلف أيضا ألا يقلق نفسه بأى مضمون ولا يهتم، إلا ببنية عمله الموسيقى الصرف وببراعة المعمار، ولكن فى هذه الحالة سرعان ما يصبح عمله الموسيقى هذا شيئا خاليا تماما من الفكر والمشاعر، ومن ثم لا يحتاج فى فهمه لأى تعهد مسبق بالتثقيف والمران الملكات العقلية والشعورية.

وبناء على هذا، فإن الموسيقى تكون أكثر عمقا عندما يولى المؤلف الموسيقى - فى مجال موسيقى الآلات - نفس الاهتمام للجانبين:

- أى جانب التعبير عن مضمون بعينه، وهو حقيقة غامض إلى حد ما.

- وجانب البناء الموسيقى الذى يبقى فيه حرا فى أن يعطى الأفضلية إما للحن، وإما لعمق التوافق الصوتى وصعوباته، وإما للوصف والتصوير، وأخيرا للمزج بين كل هذه العناصر فى نسيج واحد[١٠٣].

ثالثا: الأداء الفنى:

يرى هيجل أنه مثلما رأينا الموسيقى تتجه فى اتجاهين: فإما أن تجعل غايتها تتطابق مع مضمون محدد، وإما أن تمضى فى طريقها مستقلة عن كل مضمون، كذلك يسعنا التمييز بين نمطين من الأداء الموسيقى: فى النمط الأول يتماهى الفنان تماهياً تاماً مع العمل الفنى الذى يؤديه ولا يسعى إلى التعبير عن شىء أكثر مما يحتويه، وفى النمط الثانى، على العكس، لا يقنع الفنان بالأداء ، بل يقبس تعبير القطعة الموسيقية التى يؤديها لا من معينها فقط بل من معين ذاته، ويسعى إلى بث الحياة فيها بوسائله الخاصة»[١٠٤].

ويصف هيجل براعة الأداء بأنها تنم لا عن سيطرة مدهشة على الخارج فحسب، بل كذلك عن حرية داخلية كاملة، لأنها تتحرك وفق هواها، وكأنها تلعب لعبا، وسط صعوبات عصية فى الظاهر على الحل، وتلجأ إلى الحيل والخدع الأريبة.

والأداء البارع ينفخ فى العمل الموسيقى حياة ذات كثافة خارقة، فإذا بنا نقف مذهولين أمام سر الأداة الخارجية (الآلة الموسيقية) التى تتحول إلى عضو نابض بالحياة[١٠٥].

هذه هى فلسفة هيجل الجمالية فى الموسيقى التى نبعت أساسا من نظرته الفلسفية العامة ومن رؤيته للجمال والفن (وأنماطه الثلاثة) وقد عرض هيجل لآرائه وتحليلاته الجمالية لفن الموسيقى فى كتابه: الإستطيقا (محاضرات فى فلسفة الفن الجميل) فى ثلاثة

أقسام - أولا الطابع العام للموسيقى (من ناحية علاقتها بالفنون الجميلة الأخرى، أو من ناحية معالجتها للمضمون، أو من ناحية قوة تأثيرها) ثم السمات الخاصة لوسائل التعبير الموسيقى، وأخيرا العلاقات بين وسائل التعبير الموسيقى ومضمونها. وقد تم العرض لفلسفة هيجل في الموسيقى وتحليلاته لهذا الفن على نحو موضوعى، على أن نعود لمناقشتها ومقارنتها بالفلسفات الجمالية الأخرى للموسيقى.

الفصل الثانى
شوبنهور (١٧٨٨ - ١٨٦٠)

مدخل:

سنلقى الضوء فى هذا الفصل على فلسفة شوبنهور الجمالية فى الفن تمهيدا لفهم نظريته الخاصة فى الموسيقى، وكما سبق فلا بد من تمهيد لذلك بعرض يطلع فيه على الخطوط العامة لمذهب شوبنهور الفلسفى بالقدر الذى يسمح بفهم نظرياته الجمالية التى تعتمد على مبادئه الفلسفية وتلتحم بها.

تأثر شوبنهور فى فلسفته بأفلاطون وكانط، فى الوقت الذى لم يكن فيه من أنصار فلسفة هيجل.

«لقد كان التأليه الهيجلى المطلق، المنتصر بتفتح طياته، وتوحيده الأصيل بين الواقعى والعقلانى، نقيضا كاملا لجوهر ما ورائيات شوبنهور، ورغم نقده للفلسفة الكانطية إلا أنه احتفظ على الدوام بشعور من الإعجاب العميق لكانط، لقد وجد شوبنهور دوافعه الروحية فى مثالية كانط الابستمولوجية وفى مذهبه الماورائى حول الشىء - فى - ذاته - The thing in- itself.(١٠٦)

ومع تتبع تأثر شوبنهور بكانط، يتضح أنه «أخذ عن كانط الثنائية الميتافيزيقية التى تفرق بين عالمين من الموجودات مختلفين: عالم الظواهر phenomena وعالم الحقائق Noumena أو الشىء فى ذاته كما يقول كانط، وإذا كان عالم الظواهر سواء عند كانط أو عند شوبنهور هو العالم الذى يظهر لنا فى معرفتنا العقلية ويقدمه لنا العلم حين يخضعه

لمقولة العلية وصورتى الزمان والمكان، إلا أن عالم الباطن أو عالم الحقائق عند شوبنهور، يختلف فى جوهره عن عالم الأشياء فى ذاتها عند كانط، لأنه عند كانط أشبه بعالم المعقولات، إذا ما أخذنا فى الاعتبار أن كلمة Noumena عند كانط ترجع إلى كلمة «نوس» أو العقل عند اليونان، ولكنه عند شوبنهور عالم حقيقته قوة عمياء لا عقل لها ولا معقولية، ولا تسعى لهدف أو لغاية لأن جوهره إرادة will.(١٠٧)

إن عالمنا فيما يرى شوبنهور ليس هو عالم الظواهر فحسب، فباطن العالم وجوهره «إرادة» فالوجود الظواهرى هو فكرة فحسب، وكل فكرة أيا كان نوعها، وكل موضوع هو ظواهرى، وحدها الإرادة هى الشيء - فى - ذاته، هى المضمون، وهى جوهر العالم أما الحياة، العالم المرئى، عالم الظواهر، فهى مجرد مرآة للإرادة»(١٠٨).

وأول ما ينبغى توضيحه بالنسبة لمعنى الإرادة will أن شوبنهور، لا يعنى بها مانفهمه عادة من مفهوم هذا اللفظ «فنحن نفهم من الإرادة أنها قوة نفسية تأتمر بالعقل وتصدر فى أفعالها عن بواعث يمليها العقل بأحكامه ولكن «الإرادة» عند شوبنهور غير عاقلة، أو إن شئت فقل إن العقل ثانوى بالنسبة إليها، فما عسى هذه الإرادة العمياء أن تكون؟»(١٠٩).

«يتوسع شوبنهور فى معنى الإرادة لدرجة أنه يضيفها إلى كل موجود، فالقوة التى ينمو بها النبات ويزكو، ويتبلور المعدن، والتى توجه الإبرة الممغنطة صوب الشمال، والتى بها تتجاذب الأجسام وتتنافر أو تتجه إلى مركز الأرض فى الجاذبية، هذه القوة هى الإرادة وقد تحققت فى مظاهر متعددة»(١١٠).

وفى عبارة أخرى، إن ما نراه يبرز فى المكان، ويجرى فى الزمان ليس أبدا سوى مظهر من مظاهر الإرادة، فالإرادة هى حقا جوهرنا الأكثر تعبيرا عن دخيلتنا، وهى كذلك جوهر كل حيوان ونبات، وهى أيضا التى تعبر عنها القوة الهائلة للطبيعة المائية، فالجانبية والضوء والكهرباء، ما هى إلا بعض وجوه هذه الإرادة، والإرادة أيضا «هى النزوع، وهى الجهد المستمر المتصل الذى نحسه فى أعماقنا، وهذا النزوع يدفعنا إلى (إرادة الحياة) دفعا لا سبيل إلى مقاومته»(١١١).

وهنا يتفق شوبنهور مع سبينوزا عندما قال بأن جوهر كل كائن يتألف من النزوع إلى الاستمرار فى وجوده، فإرادة الحياة هى الشيء الأكثر جوهرية فى كياننا فهى التى تسيطر على جميع وظائف هذين الشيئين اللذين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، ألا وهما الروح والجسد، ويرى شوبنهور أن من أخذ وعيا بإرادته التى هى فيه، والتى هى

هو، فإنه لا يتبين فقط ماهو مطلق فى ذاته، وإنما يكون قد نفذ إلى المطلق المحض أو المطلق العام، إذ ليس هناك إرادات عدة، وإنما يوجد إرادة واحدة، هى الإرادة ذاتها التى تكمن فى أعماق كل ما هو موجود[١١٢].

ولقد كان شوبنهور فى تحليله للعالم باعتباره تمثلاً فى ظاهره، وإرادة فى باطنه، متابعا لأفلاطون وكانط إلى حد كبير، وإن كان أيضا قد اختلف عنهما من ناحية وأضاف إليهما من ناحية أخرى.

ولتوضيح ذلك، سنجد أن أفلاطون قسم العالم إلى عالم الحواس وهو عالم التغير والصيرورة، وعالم المثل وهو عالم الثبات والحقيقة، ثم جاء كانط ليقسم العالم أيضا إلى عالم الظواهر وعالم الأشياء فى ذاتها، ومن الواضح أن عوالم الحواس عند أفلاطون والظواهر عند كانط والتمثلات عند شوبنهور لها معنى واحد فهى ليست إلا العالم المعروف لنا من خلال الإدراك الحسى، والذى يتصف بأنه ليس عالم الحقيقة، أما القسم الثانى من تصنيف العالم وهو عالم المثل عند أفلاطون، والشىء فى ذاته عند كانط ، والإرادة عند شوبنهور فليس واحدا أو متطابقا فى معناه على الرغم من أن هناك علاقات وثيقة تربط بنيه عند الفلاسفة الثلاثة[١١٣].

فالحقيقة أن الإرادة عند شوبنهور هى بعينها الشىء فى ذاته فكلاهما يمثل الحقيقة الباطنية النهائية للوجود، ولكن الاختلاف الأساسى بين المفهومين هو أن الإرادة عند شوبنهور هو ما يمكن معرفته، فى حين أن الشىء فى ذاته عند كانط يند عن المعرفة، صحيح أننا لا يمكن أن نعرف الإرادة كمبدأ ميتافيزيقى من حيث جوهره، ولكننا يمكن أن نعرفها ونستدل عليها بطريقة حسية فى ظواهرها وتجلياتها أى فى تجسداتها[١١٤].

والحقيقة أن درجات تجسد الإرادة هى بعينها المثل الأفلاطونية platonic Ideas ويقول شوبنهور معبرا عن ذلك:

إن الدرجات المختلفة لتجسد الإرادة، التى تتجلى فى أفراد لا حصر لها ، باعتبارها نماذج متعالية لهذه الأفراد أو باعتبارها صورا خالدة للأشياء، لا تندرج تحت الزمان والمكان... بل تبقى ثابتة لا يسرى عليها أى تغيير، فهى تبقى دائما ولا تصير أبدا، بينما الأشياء الجزئية تنشأ وتفنى، وهى دائما تصير ولا تبقى أبدا، إن درجات تجسد الإرادة هذه ليست سوى المثل الأفلاطونية، وأنا أورد هذه الملاحظة العابرة فى موضوعنا هنا كى أتمكن فيما بعد من أن أستخدم كلمة مثال idea بهذا المعنى»[١١٥].

أما ما أضافه شوبنهور لمثل أفلاطون ولعالم الشىء فى ذاته عند كانط فهو «إن الشىء

فى ذاته كان حقيقة نتوق إليها، ولكنها بعيدة عند منالنا ... وكانت المثل مما نستطيع الوصول إليه ولكن ـ للأسف ـ بعقولنا فحسب، فهى تسبح فى عالم آخر بعيدة عنا، ولكن شوبنهور هبط بهما إلى عالمنا الأرضى حين جعل المثل تجسدات لهذه الحقيقة النهائية، فلا أصبحت المثل تحيا فى عالم مستقل، ولا أصبح الشىء فى ذاته يقبع فى المنطقة الحرام، وهكذا أسدى شوبنهور لكل من المثل والشىء فى ذاته خدمة جليلة بهذه المحاولة الفريدة للربط بينهما»[١١٦].

والجدير بالإشارة أن فلسفة شوبنهور ـ التى تعرفنا على ملامحها الرئيسية ـ قد تركت أثرا واضحاً على الفلسفة بعده، ذلك لأن شوبنهور بدأ تياراً جديداً قوياً فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين، هو التيار الذى قضى على سيادة العقل وجعل للإرادة السيادة فى الحياة النفسية وفى الوجود كله بوجه عام، فلم يعد الوجود تطوراً للفكرة المطلقة أو اللوغوس كما هى الحال عند هيجل، الذى كان فى تعارض حاد مع شوبنهور»[١١٧].

فلسفة الفن عند شوبنهور:

بالبحث عن معنى الفن وقيمته ودوره وغايته عند شوبنهور، فلا بد من العودة إلى نظريته فى الإرادة وما يترتب عليها من نظرات أخرى إلى الوجود والإنسان.

ينظر شوبنهور إلى العالم بعين التشاؤم، فهو فى نظره ـ على العكس من «ليبنتز»[١١٨] ـ يعد أسوأ العوالم الممكنة، ويرجع تشاؤم شوبنهور إلى نظريته فى الإرادة، فطبيعة الإرادة تقضى عليها أوعلينا على الأصح بأن يكون لدينا سلسلة من الرغبات التى لا تهدأ، ومن ثم فعدم إشباع تلك الرغبات أو عدم تحققها هو مصدر معاناتنا وآلامنا فى هذا العالم، إن جوهر الإرادة، يكمن فى أنها شىء لا يعرف الشبع، فالرغبة، كما كتب شوبنهور «هى كل خيبة لم يعترف بها، كما أن الشبع هو كل خيبة تم الاعتراف بها».

والأكثر من ذلك، فإنه ما أن تشبع رغبة من الرغبات حتى نتعرف على نوع آخر من الآلام، ألا وهو ألم الملال، فالملال هو الشر المخيف الذى لا يمكننا الخلاص منه إلا بفضل رغبات جديدة، ومن أجل أنواع جديدة من الرغبات[١١٩].

وعلى ذلك، يرى شوبنهور أن السعادة هى غياب الألم، وأن ما يهدف إليه الإنسان الحكيم ليس اللذة وإنما التحرر من الألم، ويبدو أن شوبنهور يحاول أن يؤصل مفهوم الشر فى العالم انطلاقا من مفهوم الإرادة، فالألم والمعاناة هما نسيج الحياة والوجود، والأكثر من ذلك فالوجود يتصف أيضا بالعبث الذى يتبدى فى كل أسلوب توجد على نحوه الأشياء: فى الطبيعة اللا نهائية للزمان والمكان فى مقابل الطبيعة النهائية للفرد فى كليهما،

وفى اللحظة الحاضرة التى تمر على الدوام، وفى نسبية الأشياء كلها وفى الصيرورة المستمرة بلا وجود دائم، وفى الرغبة المستمرة التى لا تشبع أبدا، وفى الصراع الطويل الذى يشكل تاريخ الحياة(١٢٠).

ويكتسب الفن معناه، وسط هذه العاصفة، عندما يحدث لنا أن نقف متأملين إزاء بعض الأشياء، فيستولى الإعجاب على نفوسنا فجأة، فالإعجاب يحررنا إلى زمن ما من مشاغلنا التى لا تعرف حدا ومن تيار رغباتنا الرعناء، فإذا استسلمنا إلى التأمل الخالص نسينا أنفسنا، وعندئذ يكف ذكاؤنا لحظة عن أن يكون فى خدمة تلك الغرائز العنيفة، غرائز الحياة، ويتحرر لحظة من سلطان إرادة الحياة، إن ظاهرة كهذه تستحق أن يكشف التحليل عن أسبابها، ويرى شوبنهور أنه ليحدث عندما نقف إزاء شىء معين، أن ندرك بالحدس إدراكا قويا النموذج الذى ينتمى إليه هذا الشىء أو بتعبير آخر « المثال الأفلاطونى» الذى يكون هذا الشىء نسخة عنه، إننا نكون فى هذه اللحظة «عين الوجود» إذا جاز هذا التعبير، فعندما تتحرر العين من الزمان، إن لم يكن من المكان، نستطيع أن نتأمل إحدى هذه الأشكال الخالدة فى صفائها ونقاوتها التى تتموضع فيها الإرادة(١٢١).

إن الطبيعة لا تقدم لنا من «الأفراد» الذين تثير هيئتهم إعجابنا إلا فيما ندر، لذلك كان الموضوع الخاص بالفن ـ كما يراه شوبنهور ـ هو أن يسد نواحى النقص فى الطبيعة، وينبغى للفنون أن تتقدم بهذا الهدف الأوحد وهو أن تكشف بوضوح عن الأشكال الخالدة التى لا تعتبر الأفراد سوى عينات باهتة له(١٢٢).

إن الفن عند شوبنهور هو انعتاق، ولحظة سكينة، هو تجاوز للإرادة نحو الرؤيا، تجاوز للرغبة نحو التأمل»(١٢٣).

ويقدم لنا شوبنهور الفن على أنه نوع من المعرفة، وهذه المعرفة ليست شيئا آخر سوى إدراك المثل بمنأى عن مبدأ العلة الكافية، ومن ثم يعرف شوبنهور الفن بقوله: «إنه بدقة طريقة النظر إلى الأشياء باعتبارها مستقلة عن مبدأ العلة الكافية، فى مقابل طريقة النظر إلى الأشياء وفقا لهذا المبدأ، وهى الطريقة التى تمثل منهج التجربة والعلم »(١٢٤)، فالفن بإدراكه للمثل ينفذ إلى رؤية عميقة للوجود والعالم، وهكذا نجد أن الفن والفلسفة يرتبطان عند شوبنهور فى علاقة وثيقة، فكلاهما ينظر إلى الحقيقة الباطنية للحياة والوجود، والاختلاف بينهما يقع فى المنهج، فنحن فى الفلسفة نرى ماهية الأشياء وحقيقة الوجود عن طريق التصورات concepts، بينما نرى ذلك فى الفن من خلال المثل ideas وهذا يكون من خلال الإدراك الحدسى(١٢٥).

وينقلنا تعريف شوبنهور للفن إلى نظريته فى العبقرية التى لا تنفصل عن مفهومه للفن «يرى شوبنهور أن القدرة على التقاط الفكرة والمثال هو ما يؤلف جوهر العبقرية، فالعبقرية تقتضى تحول الإنسان إلى ذات من المعرفة خالصة تتأمل أفكار الأشياء وبشكل مستقل عن مبدأ السبب الكافى، وهذه الملكة يجب أن تكون موجودة على نحو ما فى كل الناس لأنها أساس التمتع الجمالى والإحساس بالجمال فى الفن والطبيعة، إلا أنها غدت نادرة فى غالب الناس لأنهم جعلوا ملكة المعرفة لديهم فى خدمة الإرادة واكتفوا بأن أحالوها إلى مجرد مصباح يضىء موضع أقدامهم، أما لأناس العبقرية، الحكماء والمنعتقين، فإن ملكة المعرفة الحدسية عندهم هى شمس تضىء الكون»(١٢٦).

ويتميز العبقرى أو الفنان بهذه المعرفة الحدسية « فالعبقرى هو الذى تنكشف له حقائق الأشياء فى عيان منزه عن خدمة الإرادة يعبر عنه فى صور قائمة، فمعرفته كشف، لأنه لا يخضع للذهن ومقولاته من مكان وزمان وعلية، بل يحلق فى حرية وبداء تام، فتتجلى له الحقائق فى لمحات وبواده وواردات، ولهذا امتازت لحظة الإبداع الفنى التى يسمونها يقظة العبقرية وساعة الوحى وقشعريرة الإلهام بأنها توتر فى روح العبقرى، توتر يقرب من حالة الجنون»(١٢٧).

وفى حالة المقارنة بين فلسفة الفن عند كل من هيجل وشوبنهور، فسنلمح تشابههما فى نظرتهما للفن كوسيط لكشف الحقيقة فى صورة محسوسة، وبالرغم من ذلك فقد اختلفا فى نواح أخرى، فلقد نظر هيجل إلى الفن على أنه عمل العقل ومتعته، بينما نظر شوبنهور إلى الفن على أنه مهمة الحدس الذى لا يستطيع أن يؤدى فيه العقل إلا دوراً ضئيلاً، ومن ناحية أخرى، فبينما يعتبر شوبنهور الفن أكمل صورة لكشف الحقيقة ويضعه فوق العلم والفلسفة، نجد أن هيجل يضع الفن فى مرتبة أدنى بكثير، فالفن هو أدنى الصور وأقلها اكتمالا فى التعبير عن الحقيقة المطلقة أو الروح المطلق، ويأتى الدين فى المرتبة الأعلى التالية، ثم تكون الفلسفة هى وحدها الصورة التامة المكتملة لإدراك المطلق(١٢٨).

بلا شك إن هذه الاختلافات بين وجهة نظر هيجل وشوبنهور فى فلسفة الفن قد أثرت على نظرتهما إلى فن الموسيقى وهو مرتكز هذا البحث، ولذا سيكون ذلك موضع الاهتمام والتقييم فى التعقيب على الباب الأول.

تصنيف الفنون الجميلة عند شوبنهور:

يعتمد تصنيف شوبنهور على أساس فلسفته الميتافيزيقية التى أودعها كتابه «العالم كإرادة وتمثل» وكما سبق القول فالمعرفة الحسية فى رأى شوبنهور لا تبين لنا الأشياء فى

ذاتها، والعلم لا يعرفنا بجوهر الحقيقة بل بمظهرها، ولا يكتفى الإنسان بالإدراك الحسى والمعرفة العقلية، وإنما يملك قدرة الحدس Intuition التى تنفذ إلى لب الحقيقة التى تظهر للحدس على أنها إرادة will، وإذا كانت الإرادة هى قوة عمياء غير عاقلة فهى بهذا الوصف لا تصلح لأن تكون موضوعا للتأمل، ومن ثم يقتصر التأمل على ما أسماه شوبنهور بالمثل Ideas التى هى درجات تموضع الإرادة(١٢٩).

ولقد رتب شوبنهور الفنون المختلفة فى سلم متدرج أو بناء هرمى وفقا للموضوع أو المثال الذى تعبر عنه، وليس وفقا للمادة التى يصاغ فيها.

أولا: العمارة

يقول شوبنهور فى فن العمارة: الصراع بين الجاذبية والسكون هو، بكلام دقيق، المادة الجمالية الوحيدة فى العمارة ولذا فمشكلة العمارة إنما هى فى تبيان ذلك الصراع بطرق متعددة ومتنوعة... العمارة لا تؤثر فينا بأبعادها الرياضية وحسب وإنما ببعدها الديناميكى كذلك... وما تقوله فى ذلك ليس مجرد الشكل والتناسق وإنما تلك القوى الأساسية فى الطبيعة، تلك الأفكار الأولى، تلك الدرجات الدنيا من تجسد الإرادة»(١٣٠).

إن الدلالة الجمالية لفن المعمار تكمن فى أنه يبرز بعض الصور الدنيا لموضوعية الإرادة بوضوح أكبر مما تكون عليه فى الطبيعة، وهذه الصور الدنيا هى « مثل» أو «صور» الإرادة حينما تتجسد فى الطبيعة اللا عضوية، ومن أمثلتها الثقل والتماسك والصلابة، وموضوع فن العمارة وغايته هو إبراز الصراع بين مثالى «الثقل» و«الصلابة» والعمل على إدامة هذا الصراع مما يفترض تكافؤ الطرفين المتصارعين أى لا بد أن يكون هناك توازن بين الثقل والصلابة أو بين الحمل والدعامة التى يقوم عليها، وشوبنهور يشير إلى هذا المعنى بقوله: إن الموضوع الدائم لفن المعمار هو الدعامة support والحمل burden والقانون الأساسى له هو ألا يوجد حمل بدون دعامة كافية، وألا تكون هناك دعامة دون حمل مناسب»(١٣١).

ثانيا: فن تنسيق المياه وفن البساتين

يضع شوبنهور فن تنسيق المياه إلى جانب فن المعمار كشقيق له وذلك فى قوله: «لأن ما يحققه فن المعمار بالنسبة لمثال الثقل حينما يظهر فى علاقاته مع مثال الصلابة، هو نفس ما يحققه فن تنسيق المياه بالنسبة لنفس المثال حينما يرتبط بالسيولة». أما فن البساتين فهو يتعامل مع درجات أعلى فى الطبيعة وهى الطبيعة النباتية، فهنا ننتقل إلى أولى مراحل الحياة العضوية، وعلى أية حال فإن شوبنهور لا يعنى بهذين الفنين الأخيرين

كثيرا، وربما يكون السبب فى ذلك هو اعتقاد شوبنهور بأن دور الخلق والإبداع فيهما محدود[١٢٢].

ثالثا: فنا التصوير والنحت

أما الفن الذى يكشف عن عمل الإنسان الضخم وهو فن التجسيم بنوعيه: النحت والتصوير، فإن موضوعه الجمال الإنسانى، وهو أعلى مراتب الجمال لأن فيه أعلى درجة من درجات التحقيق الموضوعى للإرادة، ويختلف النحت عن التصوير بأن المهم فى الأول هو الجمال والرشاقة، بينما المهم فى التصوير هو الخلق (أوالطابع character)، فالتصوير يعبر عن صورة الفرد، أى خلقه، ولكنه لا يعبر عنه فى أعراضه الفردية، وينحو دائما إلى استخلاص الطابع الإنسانى العام، فى خلق الفرد، ثم تصويره، فالخلق هنا إذن خلق مثالى يعبر عن «صورة الإنسانية عامة».

ولكن ليس معنى هذا أن التصوير لا يعبر عن الجمال، بل هو يعبر عن الجمال والخلق معا[١٢٣].

رابعا: الشعر والتراجيديا

يضع شوبنهور الشعر فى مكانة أعلى من الفنون السابقة فى تصنيف الفنون. «فالشعر يعبر عن الإنسان فى نوازعه المستمرة وأفعاله المتصلة وهو فن يقوم بتحريك الخيال بواسطة الألفاظ، ويمتاز من التاريخ بأن التاريخ لا يعبر عن الإنسان فى «صورته» بل فى حوادثه وأعراضه وتغيراته، أما الشعر فيدرك «الصورة» أى الطبيعة الإنسانية العامة، بغض النظر عن العلاقات والزمان، أى أنه يدرك التحقق الموضوعى التام للإرادة فى أعلى درجات التعبير عنه»[١٢٤].

وإذا كان هدف الشعر بوجه عام هو تمثل «مثال» الإنسان، إلا أن بعض أنواع الشعر يغلب عليها الطابع الذاتى فى إدراك المثال(الشعر الغنائى) وبعضها يغلب عليه الطابع الموضوعى (الشعر الملحمى والدرامى) وفى أشكال الشعر الموضوعى من ملحمة ودراما يتم الكشف عن «مثال» الإنسان بوسيلتين : بواسطة التمثل الصادق العميق للشخصيات ذات الدلالة، وبواسطة اختلاق المواقف المثمرة التى تكشف فيها هذه الشخصيات عن نفسها بوضوح وتميز، والواقع أن عملية انتقاء وخلق المواقف المختلفة التى ينكشف فيها المثال أمر ضرورى فى كل فن، وليس فى الشعر فحسب، فمثل «المياه» - على سبيل المثال - لا يمكن أن تظهر بوضوح فى حالة تأمل بركة مياه أو بحيرة هادئة، فظهورها بشكل كاف لا يكون إلا عندما تبدو المياه فى الحالات المختلفة وتتعرض لعوائق متنوعة، وهكذا يرى

شوبنهور أن ما يحققه المهندس باستخدام مادة الحياة السائلة، هو ما يحققه المعمارى باستخدام مادة الحجر الصلبة، وهو نفس ما يحققه الشاعر الملحمى أو الدرامى باستخدام مثال الإنسان(١٣٥).

خامسا: الموسيقى

للموسيقى عند شوبنهور مكانة متفردة، وهو يتوج بها الفنون جميعا ويرجع ذلك إلى أنها لا تكتفى كباقى الفنون، بتبيان الأفكار (أو المثل Ideas) أى تجسيدات الإرادة، فهى تعبير مباشر عن الإرادة، هى دورة دم قلب الكون، الموسيقى لا تحتاج لتمثيل، أو تأمل، هى الإرادة نفسها مسموعة، هى الحقيقة الماورائية القصوى للكون تكشف ماهيتها فى نغمة حلوة مرة لا تقاوم، والعالم نفسه هو موسيقى مجسدة بقدر ما هو إرادة مجسدة»(١٣٦).

ولأن الموسيقى هى تجسيد للإرادة نفسها، لذا لا يضعها شوبنهور فى تصنيفه الخاص بسائر الفنون الأخرى، بل يجعلها تقف وحدها فى تصنيف خاص بها.

وهذا ما سنأتى إلى تفصيله فى العرض التالى للفلسفة الجمالية للموسيقى عند شوبنهور.

الفلسفة الجمالية للموسيقى عند شوبنهور:

نعرض هنا لما جاء فى كتاب شوبنهور الرئيسى «العالم كإرادة وفكرة» The World as will and idea فيما يتعلق بفن الموسيقى وموقعه فى البناء الجمالى عند هذا الفيلسوف الذى خص الموسيقى بمكانة متميزة على نحو لم يعرف من قبل.

يقدم شوبنهور فى كتابه المذكور رؤى وتحليلات عديدة لفن الموسيقى يتضح فيها قيمة هذا الفن فى فلسفته الجمالية، ويمكن ترتيب تلك الرؤى والتحليلات فى النقاط التالية:

أولا: علاقة الموسيقى بالإرادة فى فلسفة شوبنهور .

ثانيا: الموازاة بين الموسيقى والعالم .

ثالثا: طبيعة التعبير الموسيقى.

رابعا: علاقة الموسيقى بالكلمات (فى الأغنية والأوبرا) .

خامسا: الإدراك الحسى للموسيقى .

وقبل أن نعرض لفلسفة الموسيقى عند شوبنهور وتفاصيلها المطروحة فى كتابه الرئيسى، نشير بداية إلى ما ذكره شوبنهور من أن العلاقة بين الموسيقى والعالم تعد علاقة غامضة للغاية، وأن البشر قد مارسوا الموسيقى فى كل العصور ولكن بدون أن يستطيعوا

تفسيرها قانعين بفهمهم المباشر لها، ثم يشرح لنا كيفية توصله إلى تفسيره الخاص بالموسيقى فيقول: «لقد انصرفت بعقلى كلية إلى الانطباع الذى تخلفه الموسيقى بكل أشكالها فى نفسى، ثم عدت بعد ذلك إلى التأمل والفكر، فتوصلت بذلك إلى تفسير للطبيعة الداخلية للموسيقى وطبيعة علاقتها المحاكية للعالم... هذا التفسير الذى يرضينى ويقنعنى تماما، والذى بلا شك سيكون واضحا لكل من يقتنع بمذهبى الفكرى ويوافق على وجهة نظرى عن العالم»(١٢٧).

ويعترف شوبنهور بأن هذا التفسير لا يمكن البرهنة عليه أو إثباته، وبذلك لأنه يفترض ويؤسس علاقة الموسيقى، كفكرة، بما لا يمكن أن يكون فكرة (يعنى بذلك الإرادة) حيث ينبغى أن تعتبر الموسيقى نسخة من الأصل الذى لا يمكن أبدا أن يتم تمثله مباشرة كفكرة، ومن ثم يصرح شوبنهور بأنه قدم تفسيرا يرضيه لهذا الفن العجيب - الموسيقى - وأنه سيترك قبول الفرد لتفسيره أو رفضه متوقفا على التأثير الذى تمارسه الموسيقى عليه من ناحية، ومدى استيعابه لمذهبه الفكرى من ناحية أخرى(١٢٨).

أولا: علاقة الموسيقى بالإرادة فى فلسفة شوبنهور

إن المكانة العليا التى يخص بها شوبنهور الموسيقى ترجع من وجهة نظره إلى أن الموسيقى، مثل العالم نفسه، هى تموضع مباشر ونسخة للإرادة، بل إنها حتى كالمثل التى بظهورها المتعدد الأشكال تكوّن عالم الأشياء الفردية، ولهذا فإن الموسيقى ليست بأية حال كالفنون الأخرى التى هى نسخة من المثل، فهى نسخة من الإرادة ذاتها، التى تكون المثل هى موضوعيتها، وهذا هو السبب فى أن تأثير الموسيقى يعد أكثر قوة ونفاذا بدرجة كبرى عن سائر الفنون الأخرى، ذلك لأن هذه الفنون تتحدث من الظلال، بينما تتحدث الموسيقى عن الشىء ذاته.

ولكن الإرادة هى نفسها التى تتموضع فى كل من المثل والموسيقى، وإن كان ذلك بطرق مختلفة تماما، لذا فلا بد ألا يكون هناك تشابه مباشر، بل موازاة بين الموسيقى والمثل التى يشكل ظهورها بأشكال متعددة وغير مكتملة العالم المرئى(١٣٩).

وينقلنا ذلك إلى تفصيل ما جاء به شوبنهور عن الموازاة بين الموسيقى والعالم.

ثانيا: الموازاة بين الموسيقى والعالم

يذكر شوبنهور أن النتيجة التى توصل إليها من تفسيره للمغزى الخاص لهذا الفن المدهش - الموسيقى - كانت أنه ليس هناك بالفعل تشابه بين الموسيقى والعالم كفكرة، أى عالم الطبيعة، إلا أن ما يوجد بالضرورة هو تواز واضح بين الموسيقى والعالم، ويقول

شوبنهور موضحا لذلك التوازي:

«إن الأصوات أو الأجزاء الأربعة المكونة لكل هارمونيHarmony وهي: الباص Bass والتينور Tenor والألتو Alto والسوبرانو Soprano، أو النغمة الأساسيةThe Fundamental Note والثالثة The Thirdوالخامسة The Fifth والأوكتاف The octav، هذه الأصوات الأربعة تقابل الدرجات الأربع في سلسلة الوجود وهي المملكة المعدنية، والمملكة النباتية، والمملكة الحيوانية، والإنسان»(١٤٠).

ويرى شوبنهور أن هذا التقابل بين الأصوات الأربعة والدرجات الأربع في سلسلة الوجود يجد تأكيدا ملفتا للنظر في القاعدة الرئيسية في الموسيقى وهي أن نغمة «الباص» ينبغي أن توجد من الناحية المنخفضة على بعد من الأصوات الثلاثة الأخرى الأعلى أكبر من البعد القائم بين هذه الأصوات وبعضها، وعلى ذلك فإن نغمة «الباص» لا ينبغي أن تقترب من النغمات الثلاث الأخرى إلا على بعد أوكتاف على الأقل، وطبقا لذلك فإن تأثير الهارموني الواسع المدى extended harmony حيث توجد فيه نغمة «الباص» على بعد واسع من الأصوات الأخرى يعد أكثر تأثيرا وجمالا من الهارموني الذي تتقارب أصواته حيث يقترب «الباص» أكثر من الأصوات الأخرى(١٤١).

ويورد شوبنهور عدة ملاحظات أخرى بشأن الموازاة بين الموسيقى والعالم، يقول شوبنهور بأن «الباص» يمثل بالنسبة إليه، الطبيعة اللا عضوية، والمادة الغُفل التي يقوم عليها كل شيء، ومنها تنشأ الأشياء وتنمو في هذا العالم، كما يرى في جملة الأجزاء أو الأصوات الأخرى التي يتكون منها الهارموني فيما بين نغمة «الباص» والصوت الرئيسي الذي يغني اللحن، يرى تسلسل كل درجات المثل Ideas التي تموضع فيها الإرادة نفسها.

ويلاحظ شوبنهور، أنه في أحد قوانين الهارموني، نجد أنه عندما تصدر النغمات المنخفضة فإن النغمات العليا تصدر معها، بخفوت، وهذه النغمات العليا تصاحب نغمة الباص bass- note عن طريق الترددvibrationوهذا في نظر شوبنهور يعد مناظرا للوضع الذي نعتبر فيه بالضرورة أن كل أجسام وكائنات الطبيعة تدخل إلى حيز الوجود خلال التطور التدريجي بمعزل عن الكتلة الأرضية وإن كانت تعد حاملة لهذه الأجسام والكائنات ومصدرا لها، وهذه العلاقة نفسها توجد بين النغمات العليا high notes وبين الباص The Bass(١٤٢).

وفي ملاحظة أخرى يرى شوبنهور أن هناك حدا معينا من انخفاض الصوت يكون أي صوت تحته غير مسموع بالنسبة لنا، وهذا يتشابه مع أنه ليس هناك مادة يمكن أن تدرك

حسيا بدون أن تأخذ شكلا وكيفية، أي بدون ظهور قوة معينة يعبر فيها المثال Idea عن نفسه، فبوجه عام لا توجد المادة بدون الإرادة[١٤٣].

كما يلاحظ شوبنهور، أن الباص المنخفض بطيء الحركة، ممثلا بذلك المادة الغفل، وأن ارتفاعه وانخفاضه يتم في أبعاد صوتية واسعة Large Intervals أي في أبعاد ثالثة ورابعة وخامسة ولا يتم أبدا خلال درجة واحدة one note، وهذه الحركة البطيئة تتلاءم مع الباص فلا يمكننا أن نتخيل التعاقب السريع أو الاهتزاز في النغمات المنخفضة low notes أما الأصوات الأخرى العليا المكونة للهارموني فهي تتوازى مع الحركة الأكثر سرعة لأعلى صور الحياة العضوية[١٤٤].

وينتقل شوبنهور إلى اللحنmelody، ويتوسع توسع كبير في إظهار أهميته القصوى، وفي الموازاة بين طبيعة اللحن ومثال الإنسان في العالم.

يرى شوبنهور أن الصوت الأعلى high voice الذي يغني اللحن، والذي هو أيضا أحد العناصر المكونة للهارموني وهو بذلك يتوافق مع نغمة «الباص» الرئيسية التي هي أكثر النغمات انخفاضا، من الممكن أن يعتبر مناظرا للكائن الإنساني، الذي يعد حاملا لمثال الإنسان، ومع ذلك ينبغي أن يحمل مثل الجانبية الأرضية والخواص الكيميائية التي هي أكثر الدرجات انخفاضا في سلم الإرادة[١٤٥].

يقول شوبنهور:

«في اللحن، في الصوت الغنائي الرئيسي في المنطقة العليا، ذلك الذي يقود العملية كلها ويتقدم في حرية لا يحدها حد، وفي الارتباط الدال المتصل لفكرة واحدة من البداية إلى النهاية ممثلا كلا واحدا، أدركت الدرجة العليا لتموضع الإرادة، وهي الحياة العقلية وجهد الإنسان، لأن الإنسان وحده ـ نظرا لأنه وهب العقل ـ دائما ما ينظر إلى ما مضى وإلى ما هو آت في مسيرة حياته وإمكانياته اللا نهائية، وبذا يعيش حياة عقلية Intellectual وبالتالي فهي مترابطة ككل واحد»[١٤٦].

وطبقا لهذا، يرى شوبنهور أن اللحن يسجل تاريخ الإرادة المضاءة بنور العقل، هذه الإرادة التي تعبر عن نفسها في العالم الواقعي في سلسلة من الأعمال، ولكن اللحن يعبر عن أكثر من ذلك، فهو يسجل التاريخ الداخلي المبهم للإرادة المضاء بنور العقل، ويصور كل استثارة، وكل جهد، وكل حركة ، وكل ما يجمعه العقل تحت مفهوم الشعور السلبي الواسع، والذي لا يمكن إدراكه من خلال مفاهيمه المجردة، ولذلك فدائما ما قيل إن الموسيقى هي لغة الشعور والعاطفة أما الكلمات فهي لغة العقل (كما شرح ذلك أفلاطون

وأرسطو)(١٤٧).

ويورد شوبنهور عدة ملاحظات فى الموازاة بين طبيعة الإرادة كما تتمثل فى الإنسان وطبيعة اللحن:

يقول شوبنهور بأن طبيعة الإنسان تتمثل فى أن إرادته تفرض رغباتها التى تتجه للإشباع ثم تعود الرغبة من جديد... ويظل الأمر إلى ما لا نهاية. وتوجد سعادة الإنسان فى الانتقال السريع من الرغبة إلى الإشباع ومن الإشباع إلى توالد رغبة جديدة، ولكنه يعانى من رغباته التى لا تجد لها إشباعا.

وطبقا لهذا، فإن طبيعة اللحن هى استطراد وتباعد مستمرين عن القرار key- note بآلاف الطرق، ليس فقط إلى الأبعاد الهارمونية (الثالثة والخامسة) بل إلى كل نغمة note إلى السابعات المتنافرة dissonant seventh وإلى الدرجات الزائدة عن الحاجة superfluous degrees، غير أنه دائما ما يتبع ذلك عودة إلى القرار.

وفى كل هذه التباعدات عن القرار، يعبر اللحن عن جهود الإرادة المتنوعة، والتى تلاقى إشباعها أيضا فى العودة الأخيرة إلى بعد هارمونى، وأكثر من ذلك فى العودة إلى القرار(١٤٨). وفى تأليف اللحن، تتبدى نظرية شوبنهور فى العبقرية والإلهام، حيث يرى شوبنهور أن تأليف اللحن بما يتكشف فيه من أعمق أسرار الإرادة والمشاعر الإنسانية لهو من عمل العبقرى، الذى يظهر عمله هنا أكثر من أى مكان آخر، وهذا العمل يبعد عن التفكر reflection، والتوجه الواعى، ومن الممكن أن نعتبره إلهاما، والتصور concept هنا، كما فى كل فن، يعد بلا جدوى، والمؤلف الموسيقى يكشف عن الطبيعة الداخلية للعالم، ويعبر عن الحكمة الأكثر عمقا فى لغة لا يفهمهما عقله(١٤٩).

وفى ملاحظة أخرى، يذكر شوبنهور أنه إذا كان الانتقال السريع من الرغبة إلى الإشباع ومن الإشباع إلى توالد رغبة جديدة هو ما يحقق سعادة الإنسان، لذا فالألحان السريعة بلا تباعدات عن القرار هى ألحان بهيجة، أما الألحان البطيئة ذات التنافرات المؤلمة painful discords والانعطافات اللحنية عبر العديد من الفواصل الموسيقية تعود بعدها إلى القرار، فهى تناظر الرغبات المؤجلة والمتحققة بصعوبة، وكذلك فالموسيقى الراقصة السريعة تعبر عن المتعة العادية السهلة المنال، ومن ناحية أخرى فالإيقاع السريع بفخامة، وجلال allegro maestoso فى الحركات الموسعة وفى المقطوعات الطويلة وفى التباعدات الواسعة، إنما يدل على الجهد الأنبل والأكبر لتحقيق غاية بعيدة ثم تحققها النهائى، أما الإيقاع البطىء adagio فهو يعبر عن ألم الجهد النبيل والعظيم الذى يزدرى

كل سعادة تافهة[١٥٠].

وعن تأثير الإنتقال من الدرجة tone إلى نصف الدرجة[١٥١] half a tone يقول شوبنهور: «كم هو مذهل ذلك الانتقال إلى نصف الدرجة فبدخول ثالثة صغرى بدلا من الكبرى major يغمرنا على الفور وبشكل لا مناص منه شعور قلق مؤلم، ثم يريحنا منه فى التو الانتقال إلى الثالثة الكبرى».

ويضيف أن الإيقاع البطىء adagio فى المقام الصغير in the minor يطيل فى التعبير عن أشد أنواع الألم بل ويصبح عويلا متشنجا بينما تشير الموسيقى الراقصة فى هذا المقام (الصغير) إلى فشل السعادة التافهة التى علينا بالأحرى أن نزدريها[١٥٢] .

وفى ملاحظة أخرى لشوبنهور، يذكر أن عدم نضوب الألحان الممكن خلقها possible melodies يتطابق مع عدم نضوب الطبيعة فى اختلاف وتنوع أفرادها ومظاهرها الخارجية وطرائق الحياة، أما الانتقال من مقام key موسيقى إلى مقام آخر، والذى من شأنه أن ينهى الارتباط بما كان من قبل، فهو يشبه الموت، ذلك لأن حياة الفرد تنتهى به، ولكن الإرادة التى ظهرت فى هذا الفرد تبقى بعده - كما كانت قبله - حيث تظهر فى أفراد آخرين[١٥٣].

ويتبين من فلسفة شوبنهور أن أعلى درجات تموضع الإرادة وهو الإنسان لا يمكن أن يظهر منفردا أو معزولا عن كل شىء، ولكى يظهر المغزى الكامل للإرادة، فإن مثال الإنسان يجب أن يظهر مصحوبا بالسلسلة الكاملة للدرجات، ابتداء من كل صور الحيوانات ومرورا بالملكة النباتية إلى الطبيعة اللا عضوية، وعلى هذا النحو يبين شوبنهور فى عبارة هامة - يظهر فيها تقديره للهارمونية[١٥٤] فى التعبير الموسيقى - كيف تجسد الموسيقى مغزى الإرادة عن طريق الهارمونى وذلك بقوله:

«فالموسيقى التى تجسد الإرادة على نحو مباشر مثلما يجسدها العالم - تكتمل فقط فى الهارمونى الكامل full harmony، ولكى يحقق هذا الهارمونى كامل تأثيره فإن اللحن الرئيسى الأعلى لا بد أن تتم مصاحبته من الأصوات الأخرى، حتى إلى أكثرها انخفاضا وهو «الباص» Bass الذى يعتبر الأصل بالنسبة لها، إن اللحن ذاته يدخل كجزء مكمل للهارمونى، بينما يدخل الهارمونى إليه، وهكذا فقط فى هذا الكل الهارمونى المتكامل، تعبر الموسيقى عما تهدف إليه من تعبير[١٥٥].

ثالثا: طبيعة التعبير الموسيقى

بعد هذه الموازاة بين الموسيقى والعالم، يعبر شوبنهور عن طبيعة التعبير الموسيقى قائلا: «إن الموسيقى ليست لها علاقة مباشرة بظواهر الإرادة، بل علاقة غير مباشرة إذ أنها لا تعبر قط عن الظاهرة، ولكنها تعبر فقط عن الطبيعة الداخلية وعن جوهر كل الظواهر، عن الإرادة ذاتها، لذا فهى لا تعبر عن هذه البهجة الخاصة المحددة أو تلك، ولا عن هذا الحزن أو الألم أو الرعب أو السرور أو المرح أو الاطمئنان أو ذاك، بل تعبر عن مشاعر البهجة والحزن والألم والرعب والسرور والمرح والاطمئنان فى ذاتها، فهى تعبر بطريقة مجردة إلى حد ما to a certain extent عن طبيعتها الجوهرية بدون أية إضافات ثانوية، ولذا فهى تعبر عنها بدون بواعثها، إلا أننا نستطيع فهمها تماما فى هذا الجوهر المستخلص»[١٥٦].

وفى عبارة أخرى، يذكر شوبنهور أن الموسيقى، إذا اعتبرناها تعبيرا عن العالم، فهى لغة كلية بأعلى درجة، وهذه الكلية هى أقرب إلى كلية التصورات وليس إلى صلة هذه التصورات بالأشياء الجزئية، إن كل جهود الإرادة واستثاراتها وتجلياتها، وكل ما يعتمل فى قلب الإنسان، وكل ما يجمعه العقل تحت مفهوم الشعور السلبى الواسع، يمكن أن يعبر عنه فى العدد اللا نهائى للألحان الممكن خلقها، ولكن دوما بطريقة كلية، وفى الشكل المجرد بدون مادة، وطبقا للشىء فى ذاته لا للظاهرة، لروحها الأكثر عمقا لا للجسد[١٥٧].

إن هذه العلاقة العميقة بين الموسيقى والطبيعة الحقة للظواهر تشرح لنا كيف أن الموسيقى الملائمة للتعبير عن مشهد أو فعل أو حدث وما إلى ذلك تبدو أنها تكشف لنا عن معانيها الدفينة وتظهر كشرح أكثر دقة وتميزا لها[١٥٨].

كذلك، فإن من يسلم نفسه كلية لتأثير سيمفونية، سيرى من خلالها كل أحداث الحياة الممكنة، ويحل العالم فى نفسه، ولكنه عندما يتأمل ذلك يجد أنه ليس هناك تشابه بين الموسيقى والأشياء التى مرت عليه من قبل، ويعلل شوبنهور لتلك الحالتين اللتين ذكرهما بقوله: «ذلك لأن الموسيقى - كما سبق القول - تتميز عن كل الفنون الأخرى بأنها ليست نسخة من الظواهر، أو بمزيد من الدقة الموضوعية المطابقة للإرادة، ولكنها النسخة المباشرة للإرادة ذاتها، ومن ثم فهى تقدم نفسها كميتافيزيقا لكل شىء فيزيقى فى العالم، وكالشىء فى ذاته لكل ظاهرة، ولذلك فإنه يصح القول بأن العالم موسيقى متجسدة بقدر ما هو إرادة متجسدة»[١٥٩].

وبناء على ذلك، يرى شوبنهور أنه من الممكن أن نضع قصيدة للموسيقى[١٦٠] لنصنع أغنية، أو نصمم لها بعض الحركات الإيمائية فنقدم بذلك فن التمثيل الصامت الإيمائى

pantomime ، أو نفعل كلا الأمرين كما هو فى الأوبرا، ومثل هذه الصور المستمدة من الحياة الإنسانية والتى توضع للغة الموسيقى الكلية، ما هى إلا مجرد أمثلة منتقاة بإرادتنا لتوضيح تصور عام general concept، ذلك لأن الألحان تماثل إلى حد ما التصورات العامة فهى تجريد للواقعى an abstraction from the actual إلا أن شوبنهور يفرق مع ذلك بين كلية التصورات وكلية الألحان... فمن زاوية معينة، نجد أنهما يتعارضان، ذلك لأن التصورات تشمل الأشكال الأولى التى تجرد من الإدراك الحسى كما لو كانت القشور المنفصلة للأشياء، أما الموسيقى فهى تمنحنا النواة الداخلية التى تسبق كل الأشياء أو تمنحنا قلب الأشياء[١٦١].

ويعترض شوبنهور على الموسيقى التى تحاكى ظواهر العالم على نحو ظاهرى، فذلك التشابه الذى يكتشفه الموسيقار بين الموسيقى والجوهر الداخلى للعالم، يجب أن ينبع من معرفته المباشرة لطبيعة العالم الغير معروفة بعقله كما يجب ألا يكون محاكماة قصدية واعية عن طريق التصورات العقلية، وإلا فلن تستطيع الموسيقى التعبير عن الجوهر الداخلى للإرادة نفسها، وما استطاعت إلا أن تعطى محاكاة غير وافية للظاهرة، ومن ثم، فهو يعترض على الموسيقى التى تحاكى الظواهر الخارجية للعالم، ويذكر على سبيل المثال بعض أعمال المؤلف الموسيقى هايدن «الفصول» The Seasonsوبعض مقطوعات من مؤلفه «الخلق» Creation، وكذلك الموسيقى المصورة للمعارك، ويذكر أنه يرفض مثل هذه الموسيقى كلية[١٦٢].

ويصف شوبنهور فى بعض العبارات الهامة عمق الموسيقى ـ هذا العمق الذى يجل عن الوصف، والذى بفضله تتغلغل الموسيقى فى وعينا كرؤيا الجنة، والذى بفضله أيضا تكون الموسيقى مفهومة تماما وإن كان يتعذر تفسيرها ـ ويقوم هذا العمق من وجهة نظره على أنها تحيى فينا كل عواطف طبيعتنا الدفينة، إلا أن ذلك يحدث تماما بدون ما يصاحب تلك العواطف من ألم عند وجودها فى الواقع، وأيضا، فإن الجدية seriousness التى هى أمر جوهرى بالنسبة إليها، والتى تقصى العبث absurd بعيدا عن دائرتها الخاصة، يمكن تفسيرها بأن الموسيقى ليست الفكرة the idea وما يتصل بها من خداع وعبثية[١٦٣] ولكن موضوعها المباشر هو الإرادة التى هى ـ على نحو جوهرى ـ أكثر الأشياء جدية، والتى يقوم بها كل شىء[١٦٤].

رابعا: علاقة الموسيقى بالكلمات (فى الأغنية والأوبرا)

يرى شوبنهور أن الكلمات تكون وتظل إضافة غريبة بالنسبة للموسيقى، فهى ذات قيمة

ثانوية بالنسبة إليها، لأن تأثير الأنغام - على نحو لا يقارن - هو الأكثر تأثيرا وفعالية بل والأسرع من تأثير الكلمات. ولهذا، إذا اتحدت الكلمات بالموسيقى فينبغى أن تتخذ مكانة ثانوية بالنسبة إليها وتتكيف تماما معها، ومن ثم يقول شوبنهور: إن الموسيقى، بلا شك، بقدر ما تبتعد عن أن تكون مجرد إضافة ثانوية للشعر، تكون بنفسها فناً مستقلاً، بل أقوى الفنون تأثيرا، ومن ثم فهى تحقق غاياتها كلية باستخدام وسائلها الخاصة، ومن المؤكد أنها ليست بحاجة إلى كلمات الأغنية أو أحداث الأوبرا»(١٦٥).

ولا يعنى هذا أن شوبنهور يرفض الأغنية تماما، أو يعترض على الأوبرا كفن، ولكنه يلفت الانتباه إلى قدرة الموسيقى على أن تكون بذاتها فناً مستقلاً، مخالفاً ذلك كل من نادوا بضرورة الارتباط بين الموسيقى والكلمات (فى شكل الأغنية) واعتبروا أن الموسيقى تكون أقل قيمة إذا استقلت وتخلت عن الكلمات، وذلك عبر تراث طويل يبدأ من أفلاطون وحتى العصر الحديث.

وبالنسبة للأغنية، نجد أن شوبنهور يرحب بها، ذلك لأن الأغنية إذا احتوت على كلمات واضحة المعنى تعطينا شعور عميقا بالرضا، و ينبع هذا الشعور من أنها - الأغنية - تستدعى الوسائل المباشرة وغير المباشرة فى المعرفة وتربط بينهما فى آن واحد، أما الوسيلة المباشرة فى المعرفة فهى تتم بواسطة الموسيقى التى تعبر عن نزعات الإرادة نفسها، بينما الوسيلة غير المباشرة هى التصورات التى تستدعيها الكلمات، إن الموسيقى بلا شك قادرة بوسائلها الخاصة أن تعبر عن كل حركة وشعور للإرادة ولكن بإضافة الكلمات يمكننا أن نتعرف إلى جانب ذلك على موضوعات هذه المشاعر والبواعث التى تكمن وراءها(١٦٦).

أما بالنسبة للأوبرا، فنجد أن شوبنهور يستفيض فى شرح علاقة الموسيقى بنص الأوبرا وأحداثها.

يرى شوبنهور أنه لا ينبغى أن يتخلى النص فى الأوبرا عن مكانته الثانوية ليحتل المرتبة الأولى ويجعل من الموسيقى مجرد وسيلة للتعبير عنه، فهذا خطأ فادح ذلك لأن الموسيقى تعبر دائما عن جوهر الحياة وأحداثها لا عن الأحداث نفسها، إنها تعنى بدقة هذه الكلية universality والتى تنتسب إلى الموسيقى على وجه القصر.

وعلى ذلك، فإن الموسيقى إذا اتحدت على نحو وثيق بالكلمات وحاولت أن تشكل نفسها وفقا للأحداث، فهى بذلك تسعى إلى أن تتحدث بلغة ليست لغتها، ولم يتحرر أحد من هذا الخطأ مثلما فعل «روسينى» فموسيقاه تتحدث لغتها الخاصة، الخالصة، المميزة لحد أنها

لا تحتاج الكلمات وتعطى تأثيرها كاملا حين تؤدى بالآلات وحدها.

وإذا كانت الطريقة المعتادة فى تأليف الأوبرات، كما يصفها شوبنهور، هو أن نص الأوبرا وأحداثها، توقظ فى المؤلف الموسيقى مشاعر معينة ليعبر بها، وتعد وسيلة لإثارة خياله الموسيقى، فإن شوبنهور، مخالفا ذلك، يقول:

«ونظرا لتفوق فن الموسيقى، ولأنها فى علاقتها مع نص الأوبرا وأحداثها تمثل الكلى بالنسبة للجزئى والقاعدة بالنسبة للمثل، فربما يبدو لنا أن الأكثر صلاحية هو أنه ينبغى أن يكتب نص الأوبرا للموسيقى، بدلا من أن تؤلف الموسيقى لهذا النص»(١٦٧).

ويؤكد شوبنهور استقلال الموسيقى، مرة أخرى، ويقدم دليلا على ذلك بأنه إذا قدمت موسيقى أوبرا معينة كعمل موسيقى، فسيكون لها وجود مستقلا عن أحداث وشخصيات الأوبرا وستحدث تأثيرها كاملا(١٦٨).

ومع ذلك، فإذا وضعت الموسيقى لدراما بعينها، فستشكل روح وجوهر هذه الدراما، لأنها ستصبح تعبيراً داخلياً عن حوادث وشخصيات وكلمات هذه الدراما، والمتعة التى يستمدها المشاهد لهذه الدراما الموسيقية - إن لم يكن من هؤلاء المحدقين فاغرين أفواههم - تعتمد فعليا على شعور غير واضح بذلك، بل إن موسيقى الأوبرا بعدم اختلافها عن نسيج حوادث تلك الأوبرا تعرض لنا طبيعتها المتغايرة العناصر ووجودها الأسمى، ونتيجة لذلك فهى تعبر أينما كانت عن تدفق العواطف وعن الشفقة بنفس الطريقة، وتصاحب نغماتها العمل المسرحى بنفس الفخامة سواء كان عن «أجاممنون» أو «أخيل» أو عن نزعات الأسرة البورجوازية، ذلك لأن عواطف وحركات الإرادة، توجد بها، وهى كأنها الرب، لا ترى إلا القلوب فحسب»(١٦٩).

خامسا: الإدراك الحسى للموسيقى

فى هذا الصدد يذكر شوبنهور أن الإدراك الحسى للموسيقى يتم فى الزمن وخلاله فقط، مع استبعاد تام للمكان وتأثير معرفة العلية، ويتم هذا الإدراك بدون إعمال الفهم، ذلك لأن النغمات تعطى انطباعا جماليا بتأثيرها علينا، وبدون أن تجبرنا على تتبع أسباب هذا الانطباع الجمالى، كما يحدث عادة فى حالة الإدراك الحسى، ويقول شوبنهور بأنه لن يطيل فى هذه المناقشة (للإدراك الحسى للموسيقى) وأنه إذا اضطر للإطالة فيما سبق فقد كان ذلك ضرورياً، حيث إنه كان لا بد أن يعطى مبررات كافية لإعطاء هذا الفن - الموسيقى - المكانة التى يستحقها خاصة وأنه من النادر أن يعترف به ويقدر على نحو كاف(١٧٠).

هذه هى أهم آراء شوبنهور الفلسفية فيما يتعلق بفن الموسيقى وموقعه فى بنائه الجمالى كما وردت فى كتابه الرئيسى (العالم كإرادة وفكرة) وقد تبين فيها علاقة الموسيقى بمفهوم الإرادة فى فلسفته وما يترتب على تلك العلاقة من موازاة بين الموسيقى والعالم، ثم طبيعة التعبير الموسيقى ، واستقلال الموسيقى كفن وكيفية ارتباطه بالكلمات فى الأغنية والأوبرا، وأخيرا الإدراك الحسى للموسيقى، وقد تم عرض هذه الآراء عرضاً موضوعياً على أن نعود لمناقشتها وتقييمها ما أمكن ذلك.

الفصل الثالث
نيتشه (١٨٤٤ ـ ١٩٠٠)

مدخل:

يختص هذا الفصل بفلسفة نيتشه الجمالية بدءً من رؤاه للجمال وللفن عامة وصولاً إلى تقييمه لفن الموسيقى، وإذ نبدأ ـ على نفس النهج السابق ـ بتقديم عرض لفلسفته تجدر الإشارة إلى أن نيتشه يختلف عن سابقيه ـ هيجل وشوبنهور ـ فى أنه لم يكن فيلسوفا مذهبيا يبنى نظاما فلسفيا شاملا حيث اتسم فكره بتحولات كبرى تمثلت فى ثلاث مراحل فكرية سيعرض لها البحث تفصيلا محاولين التعرف على ما يمثل جوهر شخصيته الفلسفية عبر تحولاته الفكرية تلك، ثم نتتبع تأثير تلك التحولات على فلسفته للفن ثم على تقييمه لفن الموسيقى وعلاقته الهامة بالموسيقى «فاجنر» حيث آجرى بنفسه تعديلات كبيرة على رؤاه الأولى، وجعل نفسه أول ناقد لنفسه.

ومهمة استكشاف فلسفة نيتشه هى مهمة ليست باليسيرة ذلك لأن هذا الفيلسوف قد تبنى عبر مراحله الفكرية العديد من الأفكار التى تبدو لأول وهلة متناقضة، ولكنها كانت تعبيرا عن التحولات الكبرى التى حدثت فى ذهنه ووجدت فى كل مرحلة التعبير الفكرى الملائم لها، وقد جعل هذا فلسفته موضع بحث ونقد عند كثير من المفكرين حتى وقتنا هذا..

ولقد رفض نيتشه تماما أن يكون فيلسوفا مذهبيا، بل إن فلسفته كثيرا ما غدت قسما

من حياته نفسها.. إلى درجة يصعب معها فصل واحدة عن الأخرى فصلاً تاماً. الأنظمة الفلسفية الهادئة لم تكن تعني له شيئاً، ولم يكن يهتم بها، وعوضا عن ذلك قام بالتركيز على استكشاف مجالات التغيير الخلاق فى الحياة نفسها... إن نيتشه مهما تكن أخطاؤه، لم يكن ناقدا ومتسائلا وهداماً كبيراً فحسب بل إنه كان بالإضافة إلى ذلك أحد كبار الحالمين وأصحاب الرؤى، وأحد كبار ناسجى الأساطير فى عصرنا(١٧١).

ويرى د. فؤاد زكريا أنه إذا كان المقصود بكلمة «المذهب» هو الجمود المطلق، والتوقف التام عن النمو والحياة، فلا شك أن نيتشه لم يكن من أصحاب المذاهب، ولكن إذا فهمت كلمة المذهب بمعناها الواسع، من حيث إنها هى اللون الغالب على الشخصية، وهى مظهر وحدتها واتساقها مع ذاتها، فلا شك أن نيتشه كان ذا مذهب فى الفترة العاقلة من حياته على الأقل، ومهما قرأت له من عبارات تدعوك إلى نبذ النظرة الموحدة إلى العالم وإلى تغيير المنظور الذى تتأمل من خلاله كل مشكلة، فإن هذه الدعوة ذاتها هى مذهبه، وهى الوحدة الجامعة بين أطراف شخصيته(١٧٢).

لقد شك نيتشه فى كل المعتقدات الثابتة، وكان يرى أن الأذهان التى تمنع من تبديل وجهات نظرها تبطل أن تكون أذهانا، نتيجة لذلك جاء نتاجه لا يشبه الفلسفة فى معناها التقليدى، إنه أقرب إلى طريقة الفيض العفوى للأفكار، تأتى متألقة وإن تكن أقرب إلى الانفجارات العفوية(١٧٣).

وفى الفقرات التالية، نستطيع أن نميز فى حياة نيتشه بين ثلاث مراحل رئيسية تتسم كل منها بملامح فكرية تختلف عن الأخرى، ورغم هذا الاختلاف فإن هناك وحدة عضوية بين هذه المراحل الثلاث يمكن أن نسميها «وحدة الموضوع» فالمراحل الثلاث فى الحقيقة تبحث نفس الموضوعات وتحاول أن تجيب عن نفس التساؤلات، ولكن إجابات نيتشه هى التى تتغير من مرحلة إلى أخرى بعد أن يدرك أن إجاباته الأولى غير ملائمة(١٧٤).

- **المرحلة الأولى:** هى المرحلة الميتافيزيقية أوالرومانسية، وهى التى يفسر فيها الوجود تفسيراً ميتافيزيقياً، ويبرره بوصفه ظاهرة جمالية (وتبدأ هذه المرحلة مع «ميلاد التراجيديا» وتمتد من عام ١٨٧٢ حتى عام ١٨٧٦).

- **المرحلة الثانية:** هى المرحلة الوضعية أو النقدية، وهى التى يرتد فيها عن الميتافيزيقا ويهاجمها هجوماً شديداً، ويتحول إلى النزعة الوضعية وروح التنوير (وتبدأ هذه المرحلة مع «أمور إنسانية، إنسانية إلى أقصى حد» وتمتد من عام ١٨٧٦ حتى عام ١٨٨٢).

- **المرحلة الثالثة:** هى مرحلة النضج، وهى التى يشن فيها حرباً على كل القيم

الأخلاقية التقليدية، ويبشر بالإنسان الأعلى والعود الأبدى، ويفسر كل شيء بإرادة القوة (وتبدأ هذه المرحلة مع «هكذا تكلم زرادشت» عام ١٨٨٣ حتى عام ١٨٨٩ وهو العام الذى شهد محنته الكبرى حين أصيب بمرضه العقلى) . أما الفترة التى تمتد ما بين عامى ١٨٨٩ و١٩٠٠ فهى لا تمثل شيئاً ذا قيمة فى حياته الفكرية، كما أنها لا تسلب نيتشه شيئاً من قيمته كفيلسوف[١٧٥].

ونظرا لما تميز به فكر نيتشه من التجدد الدائم، فعلينا أن نقوم بتحليل كل مرحلة من مراحله الفكرية الثلاث لنتبين جذور أفكاره، وما ترتب عليها من نتائج، ونتلمس الملامح المشتركة فى أطواره الفكرية وهى التى تمثل شخصيته الفلسفية الخاصة.

- باح نيتشه بآرائه فى **المرحلة الأولى** من حياته فى كتابه **«ميلاد التراجيديا»**[١٧٦] والتى فسر فيها الوجود تفسيراً ميتافيزيقيا ميثولوجيا فاعتقد فى وجود حقيقة خفية وراء ظواهر الأشياء محجوبة عن المعرفة العلمية التى تقوم على «العقل» وأكد أن المعرفة التراجيدية التى تقوم على «الأسطورة» هى وحدها التى تستطيع أن تنفذ إلى أعماق هذه «الحقيقة»[١٧٧].

وتتميز هذه المرحلة، بتأثره بشوبنهور وفاجنر، أما التأثر بشوبنهور فلم يكن كاملا إذا شئنا الدقة، فالعالم فى فلسفة شوبنهور مصدر للألم، ووسيلة الخلاص إما أخلاقية (أى القداسة والزهد والانصراف عن ممارسة الإرادة بقدر الإمكان) ، أو فنية (أى الإغراق فى الإنتاج والتأمل الفنى) ولم يأخذ نيتشه عن شوبنهور الوسيلة الأولى واعترف بالوسيلة الثانية أى الفن الذى أراد أن يفسر به كل ما فى العالم، وتزداد هذه الفكرة وضاحاً عندما نعرف أن إعجابه بفاجنر قد أدى به إلى أن يقوم الحياة القديمة والحديثة تقويماً جديداً، ويتأملها من خلال فكرة الأبوللونية والديونيسية: فقد تنازعت العالم فترات سادتها الروح الأبوللونية (روح النظام والوضوح والتحدد)، وأخرى سادتها الروح الديونيسية (روح الاندماج بالطبيعة والخضوع للغريزة التلقائية)، وتنازعت كل من هذين الروحين حياة الإغريق القدماء، حتى أتى سقراط فسجل انتصار الروح الأبوللونية الذى ظل سائدا إلى يومنا هذا. ولكن نيتشه يدعو إلى أن تعود الروح الديونيسية مرة أخرى إلى السيطرة، ويأمل أن يكون فن فاجنر عاملاً أساسياً من عوامل هذه العودة الناهضة، وهذا التقسيم إلى ما هو أبوللونى وديونيزى يناظر - إلى حد ما - التقسيم الحديث بين المعقول واللا معقول، وعلى ذلك فعند نيتشه فى هذه الفترة ميل واضح إلى النزعة اللا عقلية، واتجاه إلى الاندماج المباشر بالطبيعة التلقائية فى صورتها الأولى قبل أن يشوهها العقل الخالص ويبعث فيها الثبات والجمود[١٧٨].

- ثم تأتى **المرحلة الثانية** فى حياة نيتشه بمثابة انقلاب على المرحلة الأولى، حيث يتخلى عن معتقداته السابقة فيفضل على الأوهام الميتافيزيقية «الكبرى» الحقائق العلمية «الصغيرة» ويؤكد نيتشه هنا على أهمية «العلم» و«المنهج العلمى» ويذكر بأننا إذا افتقدنا المناهج العلمية فإن كل نتائج العلم لا تستطيع أن تمنع انتصار الخرافة والهراء من جديد، كما يعلن أيضا مناصرته لـ «التنوير» حيث يجب أن ندفع به إلى الأمام، غير مبالين بحقيقة أن هناك ثورة كبرى ضده، وفى هذه المرحلة يتخلص من آماله فى إحياء الحضارة الألمانية من خلال موسيقى فاجنر، ولقد ترتب على اهتمامه بالأشياء الإنسانية وحدها تغير مفهوم «الحياة» عنده، فلم تعد الحياة تدرك ميتافيزيقيا أو صوفيا بمثابة حياة كلية تعمل خلف صنوف الظهور جميعها، بل يعتبرها نيتشه حياة إنسانية من ورائها مفهوم بيولوجى(١٧٩).

- **أما المرحلة الثالثة** فى حياة نيتشه، فلا شك فى أن انتقال هذا الفيلسوف إليها لم يكن مفاجئا على الإطلاق، بل لقد انتقل إليها ومعه كل ذخيرته النقدية التى تسلح بها فى المرحلة السابقة، فهو هنا لا يزال يحمل على أصحاب المذاهب الميتافيزيقية الخالصة، وعلى المؤمنين بالعقل التجريدى وبوجود معايير أخلاقية مطلقة تعلو على مقتضيات الحياة المتغيرة، وظهرت الناحية الصوفية الخلاقية عند نيتشه فى كتاب «زرادشت» وحده، وكانت كل الكتب الأخرى فى هذه المرحلة تحمل نفس الطابع النقدى الذى اتصفت به المرحلة السابقة، وتواصل حملتها على خط مستقيم، وحتى لو تأملنا كتاب «زرادشت» ذاته فلن نجد فيه تصوفا من ذلك النوع الزاهد الذى ينكر الحياة ويعزف عنها، بل هو تصرف يظل على تعلقه بالأرض وتمجيده لهذه الحياة وهذا العالم(١٨٠).

هذه هى الأطوار الفكرية الثلاثة فى فلسفة نيتشه، أما إذا أردنا أن نتلمس الخيط الذى يربط بينها جميعا فسنلاحظ «أن فى كل هذه الفترات اتجاها عاما موحدا، هو الاتجاه إلى نقد المعقولية والتجريدية، وتمجيد الحياة وإعلائها، والتعلق بالطبيعة والحياة الأرضية، وفى هذا الاتجاه تتمثل وحدة شخصية نيتشه التى لازمته طوال مراحل تفكيره، وليس معنى ذلك أنه قد تعلق بهذه المبادىء تعلقاً متحجراً ، بل إنها اتخذت - كما لاحظنا - أشكالاً متباينة، عبرت عن نفسها بأساليب مختلفة، مما ينفى عن نيتشه تماما صفة «المذهبية» بمعناها التقليدى..»(١٨١)

ننتقل الآن إلى عرض الملامح الرئيسية لفلسفة نيتشه بمزيد من التفصيل ، فلقد شن نيتشه هجوما عنيفا على العقل كما استخدمه الفلاسفة التقليديون، وعلى رأسهم سقراط، وخرج عما أجمع عليه هؤلاء الفلاسفة فأشهر إيمانه بقوة أخرى هى«قوة الغريزة» وأعلن

أنه آخر تلاميذ الإله ديونيسيوس، وإذا كانت هناك تجربة شائعة فى تاريخ الفكر الفلسفى فى «نقد العقل» قام بها الفيلسوف الألمانى كانط، إلا أن النتيجة التى انتهى إليها كانط تتناقض تماما مع النتيجة التى انتهى إليها نيتشه من نقده للعقل، إذ يذهب نيتشه إلى أن «الشيء فى ذاته» لا وجود له على الإطلاق إلا باعتباره «خطأ» من أخطاء العقل(١٨٢).

بالإضافة لذلك، هاجم نيتشه الميتافيزيقا هجوما شديدا، واعتبرها «صيغة للانحطاط» فالميتافيزيقا فى رأى نيتشه تقف عائقا فى سبيل الحياة، تلك الكلمة التى حباها نيتشه رنين الذهب كما يقول «شيللر» ومن هنا فقد حاول نيتشه أن يستأصل كل مفاهيم الميتافيزيقا: العقل، والوجود، والذات، والجوهر، والعلية، والغائية، والثنائية التى تميز بين عالم حقيقى وعالم ظاهرى، وفى حقيقة الأمر، فإن نيتشه لا ينظر إلى الميتافيزيقا من وجهة نظر أنطولوجية بل من وجهة نظر أخلاقية، فهى فى نظره تؤكد حشدا من القيم التى تؤدى إلى إضعاف الحياة وانحطاطها، ولقد راح نيتشه يبحث فى قيمة الحياة الإنسانية وكيفية تبريرها على النحو الذى يدفع الإنسان إلى الإقبال عليها والإبداع فيها وراح يؤكد قيماً جديدة أراد بها أن يحقق الحياة القوية التى ينشدها، وتخلق الإنسان الأعلى الذى يصبو إليه، وعلى ذلك نستطيع أن نقول إن الأخلاق تمثل جوهر فلسفته، بل هى فلسفته ذاتها، وقد حاول نيتشه تعرية القيم الأخلاقية التى آمن بها الإنسان منذ مئات السنين وكشف «الزيف» الذى تنطوى عليه(١٨٣).

وقد كان إلحاد نيتشه الذى عرف به، هو رفض منه للأخلاق السائدة ولأشكال الزيف، وهنا يجب أن نبحث عن جذور حملة نيتشه على الدين، وعلى المسيحية بشكل خاص.. ويظهر ذلك فى تساؤله: ما معنى صرف الاهتمام الجدى عن الغرائز التى تهدف إلى الحفاظ على النفس وزيادة النشاط الجسدى أى تقوية الحياة نفسها، فى وقت صار الضعف فيه مثالا وأضحى ازدراء الجسد «خلاصا للروح» ..؟ ويعتبر «يانكو لافرين» أن موقف نيتشه الحقيقى لم يكن «لا دينيا» بل موقف مناهضة صريحة للدين، ولهذا كان بين فترة وأخرى يصل إلى بعض أعمق سمات الدين الذى حمل عليه هذه الحملة، فلقد عبر مرات متكررة عن إعجابه بشخصية المسيح، وبالزهد المسيحى الحقيقى، وقد ذكر فى أحد أقواله المأثورة «إننى أكن كل احترام للمثالية الزهدية طالما هى مشرفة، وطالما هى واثقة بنفسها ولا تقوم بخداعنا..» وفى انجذاب نيتشه الباطن إلى المسيحية وإلى السمات العليا فى التعاليم المسيحية تلك التى وصفها بوضوح فى كتابه «المناهض للمسيح» كان تواقا إلى تبرير ثورته على الاثنين عبر بعض أشكال من المسيحية التاريخية التى لم يجد فيها غير

الضعف والكذب والرياء النفعي[١٨٤].

وعلى نقيض كل الأخلاقيات المروضة المدجنة، سواء كانت مسيحية أو غير مسيحية، قام نيتشه بوضع نظامه الخاص القاسي، من أجل تربية نخبة إنسانية، كان هدفه استنفار كل تلك الغرائز، التي يمكن أن تقود إلى نوع إنساني أقوى[١٨٥].

لقد سعى نيتشه دائما إلى القوة، وإذا دخلنا إلى قلب فلسفته، فسيتضح لنا أنه يفسر الوجود بأسره باعتباره «إرادة قوة» فيقدم بذلك مفهوماً فلسفياً جديداً، يختلف عن «إرادة الحياة» عند شوبنهور، كما سيتضح فيما بعد.

إن نيتشه هنا يقدم معيارا جديدا للقيمة الأخلاقية، وهذا المعيار هو «إرادة القوة»، وتتبدى فكرة إرادة القوة خلال كتب نيتشه وملاحظاته حتى تجلت ناضجة فى كتابه «هكذا تكلم زرادشت» باعتبارها المبدأ الأساسى الوحيد والقوة الكونية الكبرى[١٨٦].

وفى واقع الأمر، لقد قدم نيتشه بعض الأفكار الفلسفية الرئيسية، والتى نجد أنها تترابط وتخدم بعضها بعضاً، وفى نفس الوقت فهى تمثل ثورته العقلية على الفلسفة التقليدية. «فلقد تألقت فكرة إرادة القوة، والعود الأبدى[١٨٧]، والإنسان الأعلى فى عقل نيتشه فى وقت واحد كوميض البرق على حد تعبيره «كاوفمان»، والواقع أن هذه الأفكار الثلاث تمثل الجانب الإيجابى فى فلسفة نيتشه، والبدائل التى أحلها محل التراث الأخلاقى والفلسفى والدينى كله. فعلى أساس إرادة القوة فسر نيتشه التقييم الأخلاقى وذهب إلى أن التاريخ المزدوج للخير والشر هو تاريخ للأقوياء والضعفاء... فالخير هو كل ما يعلى فى الإنسان الشعور بالقوة وإرادة القوة، والشر هو ما ينشأ عن الضعف، والسعادة هى الشعور بأن القوة تنمو، وبأن مقاومة ما قد قضى عليها»[١٨٨].

وكما سبق القول، فإن فكرة إرادة القوة عند نيتشه قد ظهرت فى أكثر صورها نضجاً فى كتابه الشهير «هكذا تكلم زرادشت» كما تجلت فى هذا الكتاب فكرته عن «الإنسان الأعلى» superman وهو عند نيتشه الإنسان المتميز غير العادى، رجل «الفعل» ومخلص البشرية الجديد.

«وفى وحدة قوية مركزة، جمعت فكرة «السوبر مان» - فى كتابه المذكور - لمدة أفكار نيتشه المختلفة، بل المتضاربة أحيانا، وهنا نجد عالم الحياة المؤمن بالتطور جذلاً فرحا جنباً إلى جنب مع الحالم الرومانتيكى، وعالم الفيزياء المتخفى، كذلك نجد نيتشه الشاعر يؤازر نيتشه الخلقى المناهض للمسيحية ونيتشه المفكر، ويعمل مهدم كل القيم التقليدية، الذى لا يعرف شفقة، يداً بيد مع المشرع الرزين، بينما يبدو الراقص «الديونيسى»

الضاحك على أتم وفاق تفاهم مع النبى الرصين، وهكذا تلتقى فى الكتاب نزعات نيتشه الفنية والتعليمية والدينية، وتلك المتعلقة بتحسين النسل»[١٨٩].

وإذ يرى نيتشه أن «إرادة القوة» وليست «إرادة الحياة» كما يذكر شوبنهور هى التى تهيمن على الوجود، فهو يعنى أن الحياة هى إرادة القوة، أى إرادة زيادة الصراع من أجل القوة وتنميته، وهو يختلف برأيه هذا كما يقول «ياسبرز» عن الآراء التى تبدو لأول وهلة ذات صلة به، فهو على العكس من «سبنسر» يقول بأن الحياة ليست توافقاً بين الحالات الداخلية والخارجية ولكنها إرادة القوة التى تعتمد على ثرائها الداخلى لتخضع الأشياء الخارجية وتستولى عليها فهى إذن «فعل» وليست «رد فعل» وهو على العكس من «دارون» يقول إن الحياة ليست صراعاً من أجل الوجود ولكنها صراع من أجل القوة، من أجل شىء أعظم وأفضل، وهو على العكس من «سبينوزا» يقول إن الحفاظ على الحياة ليس هو الجوهر، فالحياة تؤدى وظيفتها وهى تنظر إلى توسيع ذاتها لا إلى الحفاظ على ذاتها[١٩٠].

أما عن فلسفة نيتشه بوجه عام، فكثيرا ما ربط بينها وبين الفلسفة الوجودية ورصد التشابه بينهما. «ففى فهم نيتشه للإنسان ما يقربه من الوجودية كثيرا: فمن أهم صفات التفكير الوجودى تأكيده تجدد الوجود الإنسانى، فليس للإنسان ماهية ثابتة، بل إن وجوده سابق على ماهيته، أو هو الذى يكون ماهيته، فمن خلال وجود الإنسان تتحقق ماهيته، وليست له أية ماهية ثابتة تتحدد مقدماً، ويكاد نيتشه يعبر عن هذه الفكرة ذاتها حين يصرح بأن الإنسان فى محاولة دائمة لا تعرف الاستقرار، فهو لا يرضى بشىء، ولا يقف عند حد. والإنسان، على حد تعبيره، هو الحيوان الذى لم يثبت بعد، وهو الحيوان الذى لم يصنف أو يحدد نوعه «ففى الإنسان شىء أساسى ناقص» ورغم ذلك، فإن هذا النقص هو ما يعلى من قدر الإنسان: فعدم تحدد ماهيته هو الذى مكنه من أن يجدد وجوده على الدوام، ومن هنا عرف الإنسان فى كتاب زرادشت بأنه «خالق ذاته» أى أن هذا النقص الأساسى هو مصدر حريته، وهو الذى يمكنه من تجديد ذاته على الدوام»[١٩١].

وبما أن هدف نيتشه كان - كما سبق القول - أن يحيا الحياة، فإنه لم يستطع إلا أن يطور عدداً من نواحى تلك «الوجودية» التى ترتكز على «مسلمة» هى أن على الفلسفة أن تنبثق عن الحياة نفسها وأن تكون مسألة وجود الإنسان ومصيره، جوهرها ونواتها.

يقول نيتشه: إن أفكارنا يجب أن تولد من الألم، وعلينا، بما يشبه الأمومة، أن نشاركها فى كل ما لدينا من الدم والقلب والحماسة والبهجة والهوى والوخز والتأنيب والضمير

والقدر والشؤم، الحياة ـ إنها تعني لنا أن نحول إلى نور ولهيب، كل ما لنا وكل ما نصادفه، ولا يمكننا أن نفعل غير ذلك»... وبينما أدرك نيتشه أن فلسفة تعاش وتختبر عبر القدر الذاتي للإنسان، هي عادة أقرب إلى أن تبدو غير منسجمة ومتنافرة كالحياة نفسها، فقد علم كذلك أن هذا التنافر نفسه غالبا ما يصبح أكثر حيوية، وبالتالي أكبر قيمة من كل الأنظمة الفكرية التي جرى بحثها على كرسي مريح(١٩٢).

فلسفة الفن عند نيتشه:

تأثرت فلسفة الفن عند نيتشه ـ التي تتميز بالثراء وخصب الأفكار ـ بتحولاته الفكرية التي سبق عرضها، ومن الممكن أن نميز عند نيتشه بين مرحلتين في فلسفته للفن:

تتسم **المرحلة الأولى** باهتمامه بالحضارة اليونانية وتفسيره الجديد لها وقد تركزت أفكاره في هذه الفترة في كتابه «مولد التراجيديا» ونظرا لترابط أفكار نيتشه في هذا الكتاب بحيث يصعب الفصل بينها حيث يعرض للنمطين الديونيسي والأبولوني في الفن، وتآلفهما في التراجيديا، وينتقد سقراط ممثل العقل، ويدعو إلى مولد التراجيديا من جديد من خلال روح الموسيقى، فسوف نعرض في ذلك الموضع لنصوصه التي تتناول الموسيقى وتفرقته بين الموسيقى الأبوللونية والموسيقى الديونيسية بل لوجهة نظره في الموسيقى بوجه عام، ثم يلي ذلك تقديم الأفكار الأساسية في فلسفة نيتشه للفن ـ في هذه المرحلة ـ ونقده لعلم الجمال السابق عليه خاصة عند كانط وشوبنهور.

أما **المرحلة الثانية** في فلسفة الفن عند نيتشه، فتتسم بتغير أفكاره ورؤاه الأولى عن الفن، حيث يقدم نقدا ذاتيا لكتابه «مولد التراجيديا» ولكن بقي اهتمامه بالفن قائما كما احتفظ بمفهوميه الجماليين الرئيسيين (الديونيسي والأبوللوني) وقد ترتب على تغير أفكاره نظرة جديدة لمفهومه عن الفن وعلاقته بالحياة.

المرحلة الأولى:

لقت الحضارة اليونانية اهتماما عظيما عند نيتشه، وفي واقع الأمر فقد شهد القرن الثامن عشر بعثا جديدا الحضارة والفن الإغريقيين على يد لفيف من كبار مفكري الألمان وفلاسفتهم، ويعد «وينكلمان» رائد هذه الحركة وداعية الكلاسيكية الجديدة في دراساته العديدة في تاريخ الفن ولعله رأى في إحياء مثال الجمال المطلق كما تصوره اليونان في بساطته وسموه وعمقه إحياء روحياً للحضارة الأوربية... إلا أن نيتشه رأى في الحضارة اليونانية رأيا مخالفا لهذه الرؤية الكلاسيكية الجديدة فكان أول من عارض تفسير عصر التنوير لهذه الحضارة حين أكد لأول مرة ما انطوت عليه من جوانب لا عقلية ومن روح

تفيض حماسة واندفاعاً، وفي باكورة حياته الفلسفية كتب مؤلفه «نشأة التراجيديا» الذى كان له أثر خطير على الدراسات الكلاسيكية حتى اليوم[١٩٣].

نشر نيتشه «مولد التراجيديا» عام ١٨٧٢، وقد وجد فى هذه المرحلة الأولى من حياته والتى عبر عنها فى هذا الكتاب أن «الفن» تبرير ملائم للحياة، وأن التراجيديا الإغريقية هى الفن فى أوجه (وسنأتى إلى تفصيل ذلك) ويبشر نيتشه فى كتابه المذكور بميلاد التراجيديا من خلال موسيقى فاجنر «موطنها الميثولوجي الجديد» على حد تعبيره، ويحدد وظيفة التراجيديا مؤكدا أنها لا تطهرنا من الشفقة والخوف[١٩٤] ولكنها تمنحنا عزاء ميتافيزيقيا مريحاً حيث إن العزاء الذى تتركنا معه كل تراجيديا هو أن الحياة بالرغم من كل التغيرات التى تطرأ على ظواهرها فهى مليئة بالقوة والبهجة على نحو لا ينتهى[١٩٥].

وقد تعرض نيتشه فى «ميلاد التراجيديا» - الذى يقع فى خمسة وعشرين قسما - إلى الموضوعات التالية:

- **فى القسمين الأول والثانى:** يقدم نيتشه التمييز بين العنصرين الأبوللونى والديونيسى كدافعين طبيعيين ثم كنمطين متعارضين من الفن.
- **وفى القسمين الثالث والرابع:** يتناول الفن الأبوللونى.
- **وفى القسمين الخامس والسادس:** يتناول الفن الديونيسى ، ويوضح التأليف بين الفنين فى التراجيديا.
- **وفى القسمين السابع والثامن:** يبحث فى أصول التراجيديا.
- **وفى القسمين التاسع والعاشر:** يبحث التراجيديا فى أوجها.
- **ومع بداية القسم الحادى عشر حتى نهاية القسم الخامس عشر:** يصبح المسرح مهيئا لتقديم الفكرة الرئيسية وهى الصلة بين سقراط وموت التراجيديا.
- **ثم يبحث بعد ذلك فى الحاجة إلى ميلاد التراجيديا من جديد حتى القسم الخامس والعشرين[١٩٦].**

ونستخلص فى الجزء التالى أهم الأفكار فى فلسفة الفن عند نيتشه - فى المرحلة الأولى - كما وردت فى كتابه «مولد التراجيديا» بالإضافة لبعض الشروح عليها من مراجع أخرى. وسنركز اهتمامنا على نشأة وتطور الفنون عند نيتشه وموقع فن الموسيقى بين تلك الفنون.

نشأة وتطور الفنون عند نيتشه:

أوضح نيتشه الصلات والاختلافات بين الفنون المختلفة، كما نعرفها اليوم، وفى كتابه «مولد التراجيديا» يقول بأن الدوافع الديونيسية والأبوللونية أو «قوتى الفن فى الطبيعة»

هما وراء نشأة الظواهر الجمالية والتى تطورت عنها تباعا الفنون الخاصة[١٩٧].

وشرحا لذلك، سنجد أن النمط الأبوللونى يؤسس على الرغبة فى الاعتدال، والنظام، والاتساق، ومن الناحية الفسيولوجية، فهو يعمد إلى تعميق التخيل، وهو أصل لمجموعة من الفنون إذ أن الحالة الأبوللونية تهتم قبل كل شيء، باستثارة العين، وبذا تعطيها قوة الرؤية، إن المصور (الرسام) والنحات والشاعر الملحمى يعتبرون قبل غيرهم من أصحاب الرؤى، أما النمط الديونيسى فهو ينغمر فى تدفق الأشياء، إنه الطاقة المترعة بما هو آت، والمستمتعة بالخلق والتدمير، إنه مبدأ الإفراط، إنه الدافع إلى إعادة التوحد مع الطبيعة التى تخترق حدود النظام والفردية، وهذا النمط هو أصل لمجموعة أخرى من الفنون، فالممثل، والمهرج، والراقص، والموسيقى، والشاعر الغنائى يتماثلون أساسا فى مواهبهم الطبيعية، ولكنهم تدريجيا ينفصلون ويستقلون عن بعضهم إلى حد التناقض، ويبقى الشاعر الغنائى منسجما مع الموسيقار، بينما ينسجم الممثل مع الراقص[١٩٨].

ويرى نيتشه أن التطور المستمر للفن إنما يتصل بثنائية القوتين الديونيسية والأبوللونية مثلما يعتمد النسل على ثنائية الجنسين... ويوضح أنه قد استعار تعبيرى الديونيسية والأبوللونية من اليونان الذين كشفوا للعقل الفطن الأسرار العميقة فى رؤيتهم للفن، ولا شك أن ذلك لم يكن على هيئة تصورات concepts بل فى الصور الواضحة المثيرة للإعجاب لآلهتهم[١٩٩].

ويوضح نيتشه طبيعة الإله «أبوللو» فهو «إله القوى التشكيلية، وهو أيضا إله النبوءات، وهو الذى بحكم اسمه المضىء، إله النور، يتوج على عالم الخيال... ولا بد أن نتذكر دائما التحفظ والاتزان والحرية من الانفعالات الوحشية والهدوء الفلسفى لإله النحت، كذلك يصف «أبوللو» بأنه ينطوى على الإيمان بمبدأ الفردية وهدوء الإنسان المتمسك به، فهو أسمى تعبير عن مبدأ الفردية الذى يكشف لنا عن حكمة المظهر وبهجته وجماله»[٢٠٠].

أما عن طبيعة الديونيسية التى تنتسب إلى الإله «ديونيسيوس»، فقد أوضحها نيتشه باستفاضة فذكر «أن شوبنهور قد وصف فى مؤلفه (العالم كإرادة وتصور) الرهبة التى تغمر الإنسان عندما لا يقوى على تفسير الصور المعرفية للظواهر عندما نجد مثلا استثنائيا لا يفسره العقل، وإذا أضفنا لهذه الرهبة النشوة النابعة من أعماق الإنسان أو الطبيعة فى لحظة انحسار مبدأ الفردية فإننا ندرك طبيعة الديونيسية التى سوف نتعرف عليها تماما بتشبيهها بالسكر، فتحت تأثير المخدرات التى يذكرها (البدائيون) فى غنائهم أو عند مقدم الربيع حين يتخلل الطبيعة ويعم الفرح تصحو هذه الانفعالات الديونيسية ومن

غمرتها تنسى الذات نفسها ـ كذلك حدث فى العصور الوسطى فى ألمانيا حين تزايد عدد الجماهير الشادية الراقصة بدافع هذا العنصر الديونيسى...» ، ويصف نيتشه الحيوية الدافقة للمنشدين الديونيسيين، ويذكر أنه بفضل السحر الديونيسى لا يلتحم الإنسان بالإنسان بل تحتفل الطبيعة بعودة ابنها الشارد بعد طول عناء وقسوة[٢٠١].

وهكذا ينظر نيتشه إلى العنصر الأبوللونى ونقيضه العنصر الديونيسى، باعتبارهما طاقتين فنيتين as artistic energies تنبثقان من الطبيعة نفسها، بدون وساطة الفنان البشرى، وفى هاتين الطاقتين تجد دوافع الطبيعة الفنية إشباعا لها فى أقرب الطرق وأكثرها مباشرة: فمن الناحية الأولى فى عالم الأحلام المؤلف من الصور، والذى لا يعتمد اكتماله على الاتجاه العقلى أو الثقافة الفنية لكائن مفرد، ومن الناحية الأخرى فى حقيقة السكر والتى ـ بطريقة مماثلة ـ لا تبالى بالفرد بل إنها تسعى إلى تحطيمه وتحريره بذلك الشعور الغامض بالتوحد oneness. ومن ثم، يكون كل فنان «محاكيا» imitator فهو إما فنان «أبوللونى» فى عوالم الحلم، وإما فنان «ديونيسى» فى عوالم النشوة والوجد، أو أخيرا قد يوجد الفنان فى المجالين معا كما حدث ذلك على سبيل المثال فى التراجيديا الاغريقية[٢٠٢].

وتوضيحا لذلك، نذكر أن شعراء أثينا فى القرن الخامس والرابع قبل الميلاد استطاعوا أن يقدموا صورة فنية جمعت بين الحلم الأبوللونى والسكر الديونيسى وأمكن لجوقة الساتير[٢٠٣] أن تقدم لنا على خشبة المسرح اليونانى سلسلة من الصور الحالمة لآلام الإله ديونيسيوس، وبهذا أمكن لأول مرة حل الصراع بين المبدأين النقيضين: المبدأ الفردانى الشكلى لحياة الحلم، ومبدأ الاندماج الكلى للذات فى حالة السكر وذلك فى فن التراجيديا الأتيكية.

والألم التراجيدى هو ألم التحولات والتغير ومن خلال هذا الألم والطقوس التراجيدية يتصل الأفراد ببعضهم وفى هذه المشاركة تتولد النشوة ويتغلبون على الألم، ولكن المبدأ الديونيسى وما يؤكده من مضمون تراجيدى وتعبير عن الألم والنشوة لا يكفى وحده لنشأة التراجيديا إذ لا بد من توافر مبدأ شكلى يفرض الوضوح والصور الجميلة وهذا المبدأ إنما يصدر عن العنصر الأبوللونى فى الفن اليونانى..

وفى حين يتجسد المبدأ الديونيسى فى «الجوقة» أو الكورس Chorus الذى يندمج فى النشوة عن طريق الغناء والرقص والموسيقى فيعرض الألم والتحولات والصيرورة المستمرة فإن مبدأ التأمل الهادئ يتجسد فى الصور الثابتة المستمدة من الروح الأبوللونية التى

أداتها اللغة وحوار الشخصيات[٢٠٤].

ونظرا لترابط الموضوعات التى يبحثها نيتشه فى «مولد التراجيديا» فسنعرض الآن لتفرقته بين الموسيقى الأبوللونية والموسيقى الديونيسية بل لوجهة نظره فى الموسيقى بوجه عام، على أن نعود لبحث قيمة الموسيقى عنده وعلاقته بالموسيقى فاجنر بشىء من التفصيل.

يذكر نيتشه أنه فى هذه الأعياد[٢٠٥] Festivals - التى أشار إليها من قبل - تبدو الطبيعة كأنها تطلق تنهيدة من تمزيق أوصالها إلى أفراد، وكان كل من الأغنية والتمثيل الإيمائى عند هؤلاء المعربدينrevelers بمثابة ظاهرة جديدة لم يسمع عنها من قبل فى العالم الإغريقى - الهوميرى: وكانت الموسيقى الديونيسية مثيرة للرهبة والفزع، وإذا كانت الموسيقى، قد عرفت من قبل كفن أبوللونى، فنقول بشكل دقيق، إنها كانت فقط ضربات إيقاع، وطورت قوتها المشكلة formative power لأجل تمثيل الحالات الأبوللونية، لقد كانت موسيقى أبوللو بمثابة العمارة الدورية Doric[٢٠٦]وقد تمثلت فى الأنغام، ولكنها كانت مجرد أنغام إيحائية، مثل تلك الأنغام الصادرة عن القيثارة Cithara.[٢٠٧]

أما العنصر الذى يشكل جوهر الموسيقى الديونيسية (ومن ثم يشكل جوهر الموسيقى عامة) فهو يستثنى بدقة باعتباره غير أبوللونى: إن هذا العنصر بالتحديد، هو الطاقة العاطفية للنغم، والتدفق المطرد للألحان، وعالم التوافق الصوتىHarmony الذى لا يضاهى، وفى الديثرامب[٢٠٨] الديونيسى، يدفع الإنسان إلى أعلى شعور بكل قواه الرمزية symbolic faculties، وما لم نعش تجربته من قبل أبدا يسعى جاهدا للتعبير عن نفسه - سقوط حجاب المايا، وتوحد روح الجنس البشرى، وكذلك الطبيعة نفسها، إن جوهر الطبيعة فى هذه الحالة يعبر عنه رمزيا، ونكون بحاجة إلى عالم من الرموز، ولأجل ذلك تستدعى حينها الرمزية الكاملة للجسد، ليست رمزية الشفاه، والوجه، واللغة فحسب، بل كل الأداء الإيمائى للرقص، ودفع كل عضو إلى الحركة الإيقاعية، وعلى ذلك فالقوى الرمزية الأخرى فجأة تدفع بنفسها، خاصة قوى الموسيقى كما تتبدى فى الإيقاعات، وتدرج القوة واللين Dynamics، والتوافق الصوتى harmony. ولإدراك هذا الإطلاق الجماعى لكل القوى الرمزية، فعلى الإنسان أن يبلغ فعليا ذروة نكران الذات التى ترغب فى التعبير عن نفسها رمزيا خلال كل القوى: ومن ثم فالمريد الديثرامبى لا يفهم إلا من رفاقه! بينما ينظر إليه اليونانى الأبوللونى(أى المريد للإله أبوللو) بدهشة! تلك الدهشة الممزوجة بالشك المرتجف من أن كل ما يراه ليس بالفعل غريبا عنه بالرغم من كل شىء،

وفى حقيقة الأمر، فإن وعيه الأبوللونى فقط، الأشبه بالحجاب، هو ما يخفى هذا العالم الديونيسى عن رؤيته[٢٠٩].

وفى موضع آخر، يربط نيتشه بين نهاية التراجيديا وفقدانها لروح الموسيقى فيقول: «لقد حاولنا أن نوضح أنه بقدر ما يكون مؤكدا أن التراجيديا قد انتهت بفقدانها لروح الموسيقى، فمن المؤكد أيضا أنها لن تولد من جديد إلا من هذه الروح...»[٢١٠]

ونتبين من كتاب «مولد التراجيديا» أن نيتشه أرجع ذبول الحضارة اليونانية إلى تحلل روح الموسيقى، إذ رأى أن التراجيديا اليونانية فقدت جوهرها عندما غلب عليها الحوار والجدل، ورمز نيتشه بسقراط لظاهرة هذا التحلل الفنى ومن هنا فقد أسماه بالرجل النظرى وممثل الأخلاق الذى يرى الطبيعة معقولة لأقصى حد، وهو الذى يستبدل بالفن العلم والبحث النظرى، ومع غلبة الروح السقراطية بدأت التراجيديا الإغريقية دور الاحتضار، وقد مثل «يوربيدس» لحظات احتضارها لتأثره بجدل سقراط[٢١١].

ويرى نيتشه أن الشعب فى فتوته ينتج الأساطير والشعر، كما أنه فى تدهوره ينتج الفلسفة والمنطق، فلقد أنجبت اليونان فى صباها، «هوميروس» و«اسخيلوس» ولكنها جاءت فى عهد انحطاطها بـ «يوربيدس» الذى حاول أن يهدم الأسطورة بالعقل، وهو صديق سقراط الذى استبدل بموسيقى «ديونيسيوس» حوار «أبوللو» وخطابته، نعم لقد سلم يوربيدس وسقراط أخيرا بقوة الفن، ولكن بعد أن عمل المنطق فيهما عمله، فكانا نهاية لعصر الأبطال وخاتمة لفن ديونيسيوس، إلا أن نيتشه يتساءل:

ألا يقدر لعصر ديونيسيوس أن يعود، ألم يهدم «كانط» العقل النظرى بضربة قاضية فدكه دكا من أساسه؟ ثم ألم يبشر شوبنهور بأصالة الغريزة، وهاهو ذا «ريتشارد فاجنر» أليس هو اسخيلوس آخر جاء ليجدد الأساطير ويوحد بين المأساة (التراجيديا) والموسيقى من جديد على نحو ديونيسى؟ لقد تفرع من جذور «ديونيسيوس» المتأصلة فى الروح الألمانية قوة لا تشبه الثقافة السقراطية فى شىء وهى الموسيقى الألمانية فى فلكها الفسيح من «باخ» إلى «بيتهوفن» ومن «بيتهوفن» إلى «فاجنر» ومن ثم يبشر نيتشه بولادة المأساة من روح الموسيقى مرة أخرى[٢١٢]

ولكن لم يلبث نيتشه أن خاب رجاؤه فى فن فاجنر، كما سنأتى إلى تفصيل ذلك.

الفن، ولا شىء آخر:

زخرت فلسفة الفن عند نيتشه ـ بالإضافة لما ورد فى كتابه «مولد التراجيديا» ـ بأفكار أخرى سنحاول أن نلم بأطرافها ونقدم أكثرها جوهرية وأهمية بهدف التعرف على رؤيته

الفن الذى نال من اهتمامه الكثير، بل إنه حظى بتقديره إلى الدرجة التى اعتبر فيها الفن مبررا للوجود ذاته إذ يقول: «عبر الظاهرة الجمالية فقط، يكون وجود العالم مبررا».

كما يقول نيتشه أيضا:

الفن، ولا شىء آخر! إن الفن هو الوسيلة العظمى لجعل الحياة ممكنة، إنه إغراء هائل، ومثير قوى للحياة»، وهو بهذا يعتبر الفن الأداة العليا المضادة لكل إرادة منكرة للحياة، ولكل القوى العدمية(٢١٣).

وتعد تلك الفكرة عند نيتشه هى الفكرة الأساسية فى معالجته الفن عامة، والتراجيديا خاصة، ويلاحظ أن الموضوعات الرئيسية فى كتابه «مولد التراجيديا» قد لخصت فى بضعة سطور فى القسم الختامى لهذا الكتاب (القسم الخامس والعشرين) والذى يوسع فيه هذه الفكرة المشار إليها بالرجوع إلى مفهومين رئيسيين : الديونيسى والأبوللونى، كما يلقى الضوء فى هذا الموضع على أكثر أفكاره مركزية وأهمية فى كل فلسفته للفن، وهما فكرتاه عن التغلب أو الانتصار overcoming، وتغيير المظهر أو الشكل الخارجى transfiguring فيقول نيتشه:

وهكذا فإن العنصر الديونيسى يرى، بالمقارنة بالعنصر الأبوللونى، باعتباره الطاقة الفنية الأصلية الخالدة التى تستحضر كل عالم الظواهر إلى الوجود ـ وبه فقط وسط هذا العالم يصبح الوهم الذى يغير المظهر أو الشكل الخارجى ضروريا لكى يحفظ العالم الحى للوجود الفردى مفعما بالحياة، ولا يبعد عن تخيلنا أن التنافر (اللا انسجام) dissonance قد أصبح الإنسان ـ وهل يعد الإنسان شيئا آخر ـ فحتى يتمكن هذا التنافر من الحياة، فلسوف نحتاج إلى وهم رائع يغطيه بحجاب من الجمال veil of beauty، وهذه هى الغاية الفنية لأبوللو الذى نفهم به كل الأوهام التى لا حصر لها لجمال المظهر تلك التى فى كل لحظة تجعل الحياة تستحق العيش بأية حال وتحث الرغبة فى الحياة لكى نعيش تجربة اللحظة القادمة، وبالنسبة لأساس كل الوجود ـ والديونيسية هى الخلفية الأساسية له ـ فليس هناك ذرة يمكن أن تدخل إلى وعى الفرد إلا ويمكن التغلب عليها مرة أخرى بهذه القدرة الأبوللونية على تغيير المظهر أو الشكل الخارجى»(٢١٤).

وبالإضافة لذلك، ينتقد نيتشه علم الجمال السابق عليه، ويبرز ـ بما يتصل بفلسفته ـ إرادة القوة فى الفن. يرى نيتشه أن علم الجمال السابق أساء فهم الملامح الظاهرية للتأمل فى التجربة الجمالية، فكانط وشوبنهور على وجه التحديد قد نسبا للتجربة الجمالية موضوعية سلبية passive objectivity وخالية من الاهتمام، وباختصار فقد شبها الفن

بالمعرفة، وهى فى نظره نظريات زائفة وقليلة الأهمية بينما يرى نيتشه فى مقابل ذلك أن عمل الفنان يتطلب عملية فعالة، بقوة، ومنتبهة، وشخصية: «فالخلو من الاهتمام والأنا Ego هو محض هراء، وملاحظة غير صحيحة، فالفن بالأحرى هو تدعيم للوجود الآن فى عالمنا، ولتحررنا من فزع ما هو غريب! والفنان لا يسجل الواقع الخارجى على نحو سلبى بل إن وظيفته هى اكتشاف العالم وتنظيمه فيما يؤكد أنفسنا فى أقصى احتياجاتها»، إن عمله الأساسى -بالرغم من أنه لا يكون مقصودا بشكل واع - هو توصيل نفسه خلال عمله إلى جمهوره، فالفن هو نوع من اللغة، إن الفنان يبنى نفسه فى مادته، وهو كالفاتح أو المشرع، وهو يمارس إرادة القوة المشكلة للعالم(٢١٥).

ومن نفس المنطلق، يفسر نيتشه متعة الفن فى عبارات تنطوى ضمنا على أن التأمل لا يكون أبدا سلبية خالصة ولا مبالاة، فالفنان يجعل كل من يتمثل رسالته فنانا، فأعمال الفن تثير لدينا تلك الحالة التى تخلق الفن. والاختلاف فى نظر نيتشه بين الفنان والمتأمل هو أن الأخير يجد ذروة إحساسه فى التلقى، بينما يجدها الفنان فى الإعطاء»(٢١٦).

ويصف نيتشه فى وله الفنان - وقد كان فنانا - حب الفنان لحالة الابتهاج الجمالى ولحالة الشعور بالقوة والفيض، فيذكر أن الفنان يتعلم تدريجيا أن يحب حبا منزها تلك الوسائل التى تحدث حالة الابتهاج الجمالى، والرقة القصوى، وبهاء اللون، ووضوح الصورة، والجرس النغمى، والتميز الذى ينتفى فى الحالات العادية للحياة، إن كل الأشياء المتميزة، وكل الظلال، عندما تصل إلى استدعاء الدرجات القصوى من القوة تحدث حالة السكر Intoxication، ثم تشعل هذا الشعور بالثمالة عن طريق التداعى association. إن تأثير أعمال الفن إنما يتأتى من إثارة هذه الحالة التى هى أساس خلق الفن: حالة السكر الإستطيقى أو الثمالة الجمالية esthetic intoxication. إن الملمح الأساسى للفن هو قوته فى منح الكمال للوجود، وإنتاجه للوفرة، فالفن هو تأكيد ومباركة وتأليه للوجود... إذن فماذا يعنى الفن المتشائم ؟ أليس هذا تناقضا؟ بلى، إن شوبنهور قد وقع فى الخطأ حين جعل أعمالا فنية بعينها تخدم غرض التشاؤم، فالتراجيديا لا تعلمنا «الاستسلام» .. فأن تتمثل الموضوعات المثيرة للرعب والتساؤل، فى حد ذاته، هو علامة على القوة والسمو فى الفنان، لأن ذلك علامة على أنه لا يخشى تلك الموضوعات... وليس هناك معنى كهذا فى الفن المتشائم، إن الفن يؤكد Art affirms .(٢١٧)

ويرتبط مفهوم الجمال عند نيتشه بالفكرة الجوهرية فى فلسفته التى هى «إرادة القوة» وعندما يصدر حكم «الجميل» عنده، فهو سؤال عن قوة الفرد أو الجماعة، إن الشعور

بالوفرة، وبالقوة الغامرة التى تواجه بقوة وابتهاج العوائق التى يرتعد إزاءها الضعيف هو ما يصدر حكم «الجميل» فيما يتعلق بالأشياء والحالات التى من شأنها الشعور بالعجز فقط أن يقيمها باعتبارها كراهية وقبحا(٢١٨).

المرحلة الثانية:

ننتقل الآن إلى المرحلة الثانية فى فلسفة الفن عند نيتشه، وقد تغيرت فى هذه المرحلة آراؤه الأولى فى الفن على نحو ملحوظ وإن لم يفقد أبدا اهتمامه بظاهرة الفن وبقيمته وبدوره، وفى واقع الأمر، تعد آراء نيتشه فى كتابه «مولد التراجيديا» ـ الذى أعده صاحبه ليكون إسهاما كبيرا فى علم الجمال The science of Aesthetics مجرد بداية لفلسفته فى الفن(٢١٩). فلم يرض نيتشه عن كتابه بعد مرور أربعة عشر عاما، وانتقد نفسه انتقادا شديدا، ففى مقدمة طبعة عام ١٨٨٦ لكتابه «مولد التراجيديا» كتب «محاولة للنقد الذاتى»، واعترف بأن كتابه المثير للتساؤلات » وقع فى عدة أخطاء... وذكر أن تلك الأخطاء نتجت عن وقوعه تحت سحر موسيقى فاجنر والتأثير القوى لشوبنهور، ووصف نفسه بأنه كان رومانتيكيا، ومتشائما، ومؤلها للفن، إلا أنه لاحظ بأن كتابه وضع عددا من الأسئلة ذات الأهمية القصوى، وسار بضع خطوات تجاه معالجة ملائمة لها مثل «مشكلة العلم»، ودلالة الأخلاق» و«قيمة الوجود» ولكن السؤال الأكثر أهمية الذى قاده وبنى عليه معالجته للمسائل الأخرى، هو السؤال الخاص بأهمية الفن فى الحياة الإنسانية(٢٢٠).

وبالرغم من نقد نيتشه الذاتى لنفسه، فإن حماس نيتشه للفن فى «مولد التراجيديا» كان عظيما لدرجة أن أى تأمل آخر له يمكن أن يعد فقط تعديلا لرؤيته الأولى، فنيتشه لم يعد ذلك «المؤله للفن» ولم يعد يعتنق الحقيقة التى ذكرها من قبل «الفن ولا شىء آخر» إلا أن أثرا من اتجاهه الأول بقى فى تفكيره اللاحق، لقد كتب نيتشه فى كتابه الخامس «العلم المرح» (عام ١٨٨٢، وهو آخر كتاب ينتمى إلى المرحلة الثانية، فى فلسفة نيتشه) أنه حاول الدخول إلى العالم الحديث عبر بعض الأخطاء الفجة وبعض المبالغات، ويقصد نيتشه بالمبالغات ما ذكره عن الموسيقى فاجنر، أما الأخطاء فهى على الأقل ما يتصل بآرائه عن الفن بوجه عام، إلا أن نيتشه ظل مقتنعا بصحة وفعالية مفهوميه المتعارضين اللذين أدخلهما إلى الإستطيقا وهما: «الأبوللونى والديونيسى»، وقد استخدم نيتشه هذين المفهومين فى عدة مناسبات خلال كتاباته المتأخرة وذكر أنهما يفهمان كإشارة إلى «حالتين يظهر فيهما الفن فى الإنسان كقوة للطبيعة» و « أن كليهما يحرر الطاقات الفنية فينا وإن بطريقتين مختلفتين »، واستمر نيتشه أيضا فى النظر إلى الفن ـ كما يذكر فى «نقده

الذاتي» - من منظور الحياة فقد ظل معنيا بوظائف الفن المختلفة وبالضوء الذي يلقيه على طبيعتنا الإنسانية وإمكانياتها، وكذلك استمر نيتشه في ترديد الفكرة الرئيسية في عمله الأول «مولد التراجيديا» وهي أداء الفن لدوره الرائع في جعل الحياة محتملة ومستحقة للعيش وذلك عن طريق تغيير الصورة أو الشكل الخارجي transfiguring.(٢٢١)

وإذا كان نيتشه - في هذه المرحلة من فلسفته للفن - قد غير موقفه من «فاجنر» - وهو ما سيوضح تفصيلا فيما بعد - فإن الأكثر أهمية من ذلك هو تعديله الأساسي لوجهة نظره في العلاقة بين الفن والحياة. إن السمة المميزة لهذا التعديل تتبدى في رفضه القاطع لكل فن يسعى إلى العزاء الميتافيزيقي، ودفاعه بدلا عن ذلك عن الفن الذي يسعى إلى العزاء في هذا العالم، إن المعنى الحقيقي للفن بالنسبة لنيتشه في طوره المتأخر هو أن يكون دافعا عظيما للحياة، ولكن الأمر الجوهري هو ألا يكون مجرد وسيلة لتسهيل الحياة ، بل بالأحرى «وسيلة تستهدف تدعيم الحياة» ويقر بأن الفن ربما يكون «نتيجة لعدم الرضا بالواقع» وغالبا مايكون كذلك، ولكنه ربما يكون أيضا «تعبيرا عن الامتنان للاستمتاع بألوان من السعادة»(٢٢٢).

ومن الملاحظ أن نيتشه في أواخر أيامه، أصبح أقرب مما كان في بداية حياته إلى الشعور بفراغ وعبثية الحياة، ومن الغرابة بمكان أنه عاد إلى نقطة انطلاقه الأولى «فمولد المأساة» و« إرادة القوة» يتفقان على أن «الفن أهم من الحقيقة» وقد ساعده موقف من هذا النوع على محاصرة نفسه وحمايتها، وبالإضافة إلى ذلك أنه زوده بأمل في تحويل آلامه «إلى شكل من أشكال النشوة العظيمة» وهذا ما كان أهم شيء بالنسبة له(٢٢٣).

وفي واقع الأمر، لا تكتمل فلسفة الفن عند نيتشه بدون صورة تظهر فيها خلفيتها الحضارية والتاريخية، فنيتشه ينسب نوعا من دورة الحياة إلى الفنون وإلى الأساليب الفنية بوجه عام والذي يكون صعودها، وذروتها، ثم انحدارها بفعل ضرورة مباطنة، ويرى أن الفن العظيم لا يتأتى إلا كازدهار لتقاليد مستقرة، كما أن مفهومه المتواتر عن الحياة يوحي أيضا بأن الازدهار - بالضرورة - سيترك بدوره مكانه للتدهور decline (٢٢٤).

الموسيقى في الفلسفة الجمالية عند نيتشه:

كان فن الموسيقى موضعاً للاهتمام البالغ عند نيتشه، ويضاف لذلك عشقه الشخصي لهذا الفن حتى أنه مارس التأليف الموسيقى في مطلع شبابه وقد تبدى هذا الاهتمام في كتابه «مولد التراجيديا» من روح الموسيقى» والذي يشير بدئا من عنوانه إلى المهمة الكبرى التي حملها لهذا الفن، وقد أمل نيتشه في دراما فاجنر باعتبارها إحياء لما اندثر من

التراجيديا اليونانية العظيمة التى كانت فى نظره المثل الأعلى فى الفنون، وضمت فى جنباتها الروح الديونيسية والروح الأبوللونية معا - كما سبق توضيح ذلك - إلا أن نيتشه الذى توثقت علاقته بفاجنر وفنه، سرعان ما تبدد أمله فى هذا الفنان وكان ذلك نتيجة لتحولاته الفكرية التى تم عرضها عند تقديم فلسفته وأطوارها المختلفة، فالتحول الواضح للغاية لنيتشه فى طوره المتأخر عن نيتشه كما يظهر فى كتابه «مولد التراجيديا» يتبدى فى تحوله التام بشأن تقييمه لفاجنر، وهو ما سنحاول توضيحه بشىء من التفصيل.

التقى نيتشه وفاجنر فى نوفمبر عام ١٨٦٨، وكان كل منهما مبدياً الإعجاب بفلسفة شوبنهور، فكانت مصدر مناقشاتهما وخلافاتهما الفكرية فى تفسيرها وتطبيقها على مجالات الفن الموسيقية والمسرحية.

واجتذبت موسيقى فاجنر نيتشه، وأعجبه الطابع الثورى لأوبرا «تريستان» فهذه الأوبرا لا تمجد فقط « الإرادة العمياء» عند شوبنهور، تلك الإرادة التى تناضل على نحو لا يتوقف، ولكنها تمجد أيضا حالة «البهجة» التى أوحت لنيتشه بالبهجة الديونيسية، وما كان يمكن لنيتشه أن يكتب ذلك الجزء الذى تناول فيه الدراما الإغريقية فى «ميلاد التراجيديا» دون أن يستمع إلى أوبرا «تريستان» وحتى بعد القطيعة بينه وبين فاجنر بعدة أعوام اعترف نيتشه بأهمية «تريستان» بالنسبة إليه فقال فى كتابه «هو ذا الرجل» (عام ١٨٨٨): «ماكنت أستطيع أن أتحمل أيام شبابى بدون موسيقى فاجنر...»(٢٢٥).

واعتبر نيتشه أعمال فاجنر امتداداً للتراجيديا الإغريقية، ورأى أن رسالة فاجنر هى إحياء نموذج «إيسخولوس» ولكن بوسائل جديدة متطورة تساير روح العصر، وقد ألهب ذلك كبرياء فاجنر وقويت صداقته - وهو الشيخ - لهذا الشاب الذى يتنبأ له بالمجد، واستشعر أن هناك إنسانا قد فهمه حق الفهم(٢٢٦).

فلقد كان فاجنر يرى أهمية دور «العبقرى» فى إيقاظ البشرية، ورأى أن أعظم فن هو ذلك الذى يتطابق فيه الفكر العبقرى مع فكر شعب بأكمله، ويعد «التراجيديا الإغريقية» مثالا لهذا الفن الذى سيعود إلى الظهور فى الدراما التى يفكر فى تأليفها... ويعتقد فاجنر أن الموسيقى رفيق ضرورى للدراما لأنها تحتضنها وتسمو بها، ولا تنبض الدراما إلا إذا تسربلت بالارتعاشة الموسيقية، ثم إن الدراما هى موسيقى مرئية، كما أن الموسيقى هى دراما نستشعر حقيقتها غير المادية(٢٢٧).

إلا أن التفاهم بين نيتشه وفاجنر، لم يدم طويلا، وقد اجتهد كثير من الباحثين فى تفسير أسباب الخلاف ثم القطيعة بينهما، وهو ما سنعمل على استكشافه من خلال موازاة

الأحداث التي مرت بين الرجلين بالمراحل الفكرية التي مر بها نيتشه.

في الوقت الذي وصل فيه فاجنر إلى قمة المجد، ونجح في بناء مدينة موسيقية كاملة في «بايرويت Bayreuth » على النحو الذي تخيله طيلة حياته، كتب نيتشه مقاله «ريتشارد فاجنر في بايرويت» - (عام ١٨٧٦، وكان نيتشه لا يزال في مرحلته الرومانسية الأولى) - الذي مجد فيه فاجنر كما لم يفعل أحد من قبل، ويبدو أن نيتشه كان ينبه فاجنر لما ينتظره منه، فقد أمل أن تعيد «بايرويت» عهد الأولمب، وأن يخاطب العبقري الذي شادها البشرية كلها بلغة شاملة لا توجه إلى جماعة أو شعب معين، ولكن نيتشه صدم خلال زيارته لبايرويت إذ وجد نفسه أمام حفل لاهٍ يموج بالجلبة والضوضاء ورائحة الخمر والدخان وعطور النساء، وانتهى نيتشه إلى نتيجة واحدة هي أنه من المحال أن تشع شمس الإصلاح من ذلك الأولمب الزائف أو أن تنبعث منه الحضارة الديونيسية التي حلم بها، ومنذ هذه اللحظة يأس تماما من أي إصلاح يأتي عن طريق فاجنر، والأكثر من ذلك أن نيتشه عندما تقابل وتحادث مع فاجنر عدة مرات بعد «بايرويت» شرح له فاجنر أنه يعمل في الدراما الموسيقية الجديدة «بارسيفال» فإذا بها عمل يقدمه فاجنر إلى الكنيسة راجياً منها المغفرة والصفح في نهاية حياته، فآله أن يجد فاجنر الذي أراده ثائراً يمجد الحياة ويقلب القيم، قد انقلب على نفسه إلى هذا الحد، والأمر أخطر من مجرد كون فاجنر مال إلى المسيحية، إذ أن نيتشه يحترم على كل حال المسيحي المخلص، ولكنه لم يستطع احترام تغيير فاجنر لآرائه بهذه الصورة، ويرى د. فؤاد زكريا أن نيتشه أخطأ في فهم فاجنر الذي كان في واقع الأمر مسيحيا مخلصا من بداية الأمر وليس في «بارسيفال» فقط، فعند تحليل أية واحدة من دراماته الموسيقية لوجدت فيها فكرة التكفير والتوبة تلعب دوراً أساسياً حتى في «خاتم النيلوجن» - التي خلق فيها شخصية «زيجفريت» محطم التقاليد الثائر - يعود فاجنر في النهاية إلى نغمته المعهودة، فينادي بالتوبة والخلاص ويتوق إلى الفناء وإنكار الحياة[٢٢٨].

وفي حين ذهب فريق من الباحثين إلى أن نيتشه قد قاطع فاجنر، لأنه ارتد إلى المسيحية في أوبرا «بارسيفال» رأى «كاوفمان» أن هذه الأوبرا لم تكن السبب في بداية القطيعة بل كانت اللحظة التي بلغت فيها القطيعة أوجها ذلك لأن نيتشه قاطع فاجنر قبل ذلك ولقد تزايدت القطيعة تدريجيا بقدر ما أدرك نيتشه أنه من غير الممكن أن يخدم فاجنر وأن يخدم ذاته معاً.[٢٢٩] ويتفق د. عبد الرحمن بدوي مع هذا الرأي، فيذهب إلى أن هناك عوامل ثلاثة رئيسية أحدثت الشقاق بين نيتشه وفاجنر: أولا ابتداء الشعور بذاته شعورا

قويا، وثانيا ذهاب إيمانه بفلسفة شوبنهور، وثالثا الروح المسرحية الهزلية التى أبداها فاجنر فى مسرح بايرويت وبالتالى تبدد أمل نيتشه فى خلق حضارة ديونيسية جديدة عن طريق موسيقى فاجنر، ويذكر د.عبد الرحمن بدوى أن العامل الأول من بين العوامل الثلاثة هو العامل الأساسى، والآخران عاملان مساعدان وكل الأسباب الأخرى التى انتحلها النقاد حتى الآن غير كافية ولا مقنعة كل الإقناع(٢٢٠).

ومما يمكن ملاحظته، أن تلك الآراء التى تم عرضها بشأن انتهاء علاقة نيتشه بفاجنر، قد ركزت على رفض نيتشه الفكرى لفاجنر، سواء من ناحية عدم قدرة دراماته على تحقيق حلم نيتشه بإحياء عهد التراجيديات اليونانية العظيمة، أو من ناحية ارتداد فاجنر عن أفكاره الفلسفية الأولى، فى حين يبدو أن فاجنر قد حطم آمال نيتشه من الناحية الموسيقية أيضا...

«فأمام هذا النجاح الذى حققه فاجنر بذكائه (فى بايرويت)، أحس نيتشه بخيبة أمل كبرى فى فاجنر ولم يكن النقص الذى أقض مضجع نيتشه هو تلك الأمور التى كان يهتم بها فاجنر. وهى الأداء التمثيلى والديكور والأضواء والمؤثرات الصوتية، فقد عد نيتشه أخطاء هذه الأمور من التفاصيل الثانوية إلى جانب اضطراب المحتوى الأساسى للعمل نفسه، ولو أن الإنسان أغمض عينيه وأبعد عنه فكرة موضوع الدراما لأحس بالموسيقى تهوى عليه وكأنها كابوس غامض عميق تدور فى صخب كما لو كانت تتحدث إلى صم، تعصف ساخرة بالآذان الرقيقة... ويضاعف الأوركسترا المحموم أخطاء الموسيقى المثقلة بنصوص أنبية يبالغ المغنون فى أدائها بعنف وحدة ويتمنى المرء ألا يسمعها وسط هذا الصراخ... وأسوأ ما أثار حنقه هو أن فاجنر لم يكن يضيق بهذه الأخطاء، بل كان يشجعها وكان ثملا فرحا كلما أطلقت هذه الأخطاء الجسيمة، أيدى الجماهير بالتصفيق»(٢٢١).

ويضاف لذلك، أن بعض المفكرين كانوا قد لمحوا فى كتابات نيتشه التى كان يمجد فيها فن فاجنر بوادر نقد أدت فيما بعد إلى الانسلاخ عن تمجيد «الفاجنرية» فقد أطلق على تفسير فاجنر فى قيادته الأوركسترالية للسيمفونية التاسعة لبيتهوفن «أنها نوع من الخرافة الفظيعة»، كما قال عن أوبرا تانهويزر أنها دراما لحالة مرضية، وقد أرسى فى كتابه «نشأة المأساة» القواعد الأساسية التى قام عليها فيما بعد نقده للفاجنرية إذ قال «إن صلة فاجنر بالموسيقى مجرد صلة ممثل مسرحى... فليست الموسيقى بالنسبة له إلا لغة مسرحية تنطق بالفن الفاجنرى»(٢٢٢).

ومع تغير أفكار نيتشه فلسفياً وفنياً فى مرحلته الفكرية الثانية، انتقد كلا من فاجنر وشوبنهور، فقد تحرر نيتشه من أفكاره الرومانتيكية التى كان يعتنقها قبل ذلك، وبهرته فى تلك المرحلة من فكره الفلسفة الوضعية الفرنسية، والنظريات العلمية التى ظهرت فى ذلك العهد، وعدل هذا من وجهة نظره فى الفن والحياة والفلسفة، وقد أوضح نيتشه فى كتابه «إنسانى، إنسانى جدا» (عام ١٨٧٨) هذا التبدل والتحول، فبيّن أن فلسفة شوبنهور الرومانتيكية أصبحت فى نظره رمزاً للانحلال، كما أضحى فن فاجنر في رأيه رمزاً لانحلال الأسلوب، وقد رسم فى كتابه المذكور صورة بغيضة لفاجنر، واتهمه بإشاعة الأوهام فى فنه، وإثنائه على فقر الجماهير الروحى« وعلى استسلامهم المتخاذل وصبرهم الحزين، بالإضافة لاهتمامه بمجده الشخصى أكثر من أى شىء آخر وبعد ذلك بسنوات فى عام ١٨٨٨ (ويلاحظ أن نيتشه كان فى المرحلة الثالثة من حياته الفكرية) نشر كتابه «قضية فاجنر» الذى زعم فيه أن أوبرا «كارمن» التى كتبها «بيزيه» إنما خرجت فى صورة مناقضة لرومانسية فاجنر، وعرضت الحياة بطريقة واقعية وواجهت شخصياتها الحياة، وامتدح مذهب «بيزيه» الطبيعى وسطوة المشاعر الفطرية فى أوبراه المشرقة، واعتبر أوبرا «كارمن» أفضل أوبرا أخرجت حتى ذلك الوقت، ويرى د. ثروت عكاشة أن هذا الحكم يوضح لنا أن نيتشه لا يسمع فى موسيقى «كارمن» إلا ما يتجاوب مع «عالمه الجديد» وأفكاره الجديدة التى لم يبق فيها مكان للأساطير الرومانسية وسحرها، وخلص نيتشه (فى تلك المرحلة) إلى نظرية فى الموسيقى، وهى أنها يجب أن تكون مرحة وعميقة كعصر يوم من أيام الخريف... وهذا مثل واضح على تناقض نيتشه، فالعمق دائما مدعاة للتفكير والتأمل مما يستتبع شيئا من الجدية والتوقف عن الخفة والمرح(٢٢٣).

ومع كل النقد الذى وجهه نيتشه لفاجنر، يذكر د. ثروت عكاشة أن نيتشه لا يسلب فاجنر كل شئ بل هو يعترف له بالكثير أيضا: يعترف له ببراعة فى الابتكار تغفر له أخطاءه العديدة، ويعترف له ببراعته فى الاهتزازات الروحية الهينة، وبقدرته على التلوين وإدراك الفروق الدقيقة... ويرى أنه من الممكن أن يهاجم المرء موسيقى فاجنر وأفكاره وحياته غير أنه من الصعب أن يرفضه تماما، وأنه يجب لكى نتخطاه أن نرقى قمة أعلى من قمته. ولكن فى نهاية الأمر يطيح نيتشه بالفن الفاجنرى، ويضع خطوط فلسفة جديدة ترى فى نهاية الفاجنرية نهاية لحضارة فنية وبداية لحضارة فكرية، وفى الحضارة الفكرية الجديدة لن يكون الفن وسيلة تسرية عن مجموعة من العاطلين مثلما صار الفن الفاجنرى تطريبا للنهمين من عشاق التظاهر، بل لن يكون هناك فنا إلا فى خدمة وتدعيم الحياة،

حيث يجب أن تكون قيمة الفن نابعة من أنه يقدم لنا «مثلا يحتذى» فأهمية التراجيديا تكمن فى أنها تستحث طاقاتنا الخلاقة، وعظمة الأعمال الشعرية أنها لا تكشف لنا عن حقيقة الكائن أو إعادة الماضى بل إنها توجهنا إلى طريق المستقبل، لا على طريقة تخطيطات علماء الاقتصاد فى تصور مجتمع الغد، بل على نهج الفنانين الأقدمين الذين يستعيدون الصورة الإلهية لكى يصوغوا على نمطها المثال الكامل، وهكذا يضع نيتشه الفنان إلى جانب العالم قائدا للحياة الاجتماعية(٢٣٤).

لقد كان نيتشه يشعر أنه صاحب رسالة، وأن مهمته هي تخليص البشرية مما بدا له من أوهام تضللها، وهذه المهمة، كما يقول «ياسبرز»، هى التى وجهت حياته وحددت علاقاته بغيره من البشر... فعندما كان يرى أن فاجنر يحقق هذه المهمة الضرورية كانت علاقته به علاقة وثيقة، فلما بدت له موسيقاه زائفة ومناقضة لمهمته عزف عنه ووضع حدا لأعمق علاقة ربطت بينه وبين غيره من البشر(٢٣٥).

نخلص فى النهاية أن نيتشه رأى أن ولاءه «للحق» أكثر من ولائه «لفاجنر» وكان الحق بالنسبة إليه يختلف تبعا لأطواره الفكرية التى تم عرضها ومن ثم ينعكس فكره على رؤيته للفن بل للحياة ذاتها.

وتعد علاقة نيتشه بفاجنر، فى صعودها وهبوطها، إحدى الجوانب التى تتضح فيها اهتمامه البالغ بفن الموسيقى، كذلك فقد حفل كتابه «مولد التراجيديا» بكثير من آرائه البالغة الأهمية بالنسبة للموسيقى - والتى تم عرضها بالنص فيما سبق - وكانت أهم تلك الآراء تفرقته بين الموسيقى الأبوللونية والموسيقى الديونيسية، حيث ذكر نيتشه «أن الموسيقى عرفت من قبل كفن أبوللونى» ولتوضيح ذلك فعلينا أن نرجع إلى الإله أبوللو(الذى عرف عند اليونان القدماء بأنه إله «النور» الذى لا يشوبه الظلام ومن ثم أصبح إله «الحق» الذى لا ينطق بالباطل أبدا، بالإضافة لذلك فقد عرف بأنه إله «الشعر» وإله «الموسيقى» الذى يطرب الآلهة بقيثارته الذهبية، كما كان «سيد القوس الفضى» ورب «الرماية» ورب «الشفاء» (٢٣٦).

ورأى نيتشه أن الموسيقى كفنٍّ أبوللونى كانت فقط ضربات إيقا ع، وتطورت لأجل تمثيل الحالات الأبوللونية (٢٣٧)، وكانت بمثابة العمارة الدورية doric التى تمثلت فى الأنغام، ولكنها كانت مجرد أنغام إيحائية صادرة عن القيثارة، بينما رأى نيتشه أن العنصر الذى يشكل جوهر الموسيقى الديونيسية، بل جوهر الموسيقى عامة، هو غير أبوللونى، ويتمثل هذا العنصر بالتحديد فى الطاقة العاطفية للنغم، والتدفق المطرد للألحان، وعالم التوافق

الصوتي harmony الذي لا يضاهي.

وبالإضافة لذلك، تابع نيتشه رأي شوبنهور (الذي رأى في الموسيقى فناً يرقى إلى قمة الفنون كلها لأنها صورة للإرادة، وهي بالتالي تعبير عن جوهر الوجود أو عن «الشئ في ذاته» في مقابل الظواهر)، وعلى هذا الأساس رأى نيتشه أنه لا يجوز الحكم على الموسيقى بمقاييس الفنون التشكيلية التي تنشد الجمال الشكلي أو الصور الجميلة، لأن النشوة المستمدة من روح الموسيقى إنما هي نشوة خاصة مصدرها الخلاص من الفردية والشعور بأبدية الحياة وراء الظواهر المتفرقة(٢٣٨).

ويربط نيتشه بين الموسيقى والتراجيديا من حيث إعلانهما عن أبدية الحياة، ومن حيث تعبيرهما عن الطاقة الديونيسية، وفي هذا المعنى يقول نيتشه: «إن الذي تعلنه التراجيديا هو أننا نؤمن بالحياة الخالدة، وتقدم لنا الموسيقى الفكرة المباشرة عن هذه الحياة»(٢٣٩).

أما في القسم الختامي - الخامس والعشرين - من «مولد التراجيديا» فيقول: إن الموسيقى والأسطورة التراجيدية على حد سواء هما التعبير عن الطاقة الديونيسية لدى البشر، وهما غير منفصلين عن بعضهما، إن كليهما ينشأ من منطقة للفن تقع تحت وخلف الأبولونية، وكلاهما يمجد منطقة ذات هارمونية مبهجة يضمحل فيها كل التنافر - مثل الصورة المرعبة للعالم - على نحو ساحر... وبذلك فكلاهما يبرر الوجود حتى في أكثر العوالم سوءًا»(٢٤٠).

ومن بين الآراء الهامة التي اتضحت فيها قيمة فن الموسيقى عند نيتشه، والذي ورد في كتابه «مولد التراجيديا» أيضا، ذلك الرأي الذي تضمنه تعليقه على ما سجله أفلاطون في محاورة «فيدون» من أن «سقراط» روى في الساعات الأخيرة من حياته حلما طاف به وهو نائم في زنزانة سجنه قائلا:

«طالما أتاني الوحي في الأحلام خلال حياتي بأن أؤلف موسيقى، وكان نفس الحلم يأتيني تارة بصورة وتارة بصورة أخرى، ولكنه كان يقول لي نفس الكلمات أو ما يماثلها: ارع الموسيقى وألفها، وكنت أتصور حتى الآن أن كل ما هو مقصود بهذا هو حثي وتشجيعي على دراسة الفلسفة، التي كانت هدف حياتي، والتي هي أسمى أنواع الموسيقى وأفضلها»، وهنا يعرب سقراط عن شكه في اعتقاده الذي أصبح يتخذ مبدأ تعليميا بين أتباع دامون(٢٤١) وهو أن الموسيقى لا ينبغي أن ينتفع بها إلا بوصفها مبحثاً رياضياً يعد المرء لدراسة أرفع هي الفلسفة.

ويعلق نيتشه على ذلك، بأن هذا الحلم ينطوي ضمناً على اعتراف هو أن سقراط قد

أيقن وهو يواجه شبح الموت، بأن للديالكتيك والمنطق والعقل حدودها التى لا تتعداها فى اكتساب المعرفة، فللموسيقى قدرة تفوق قدرة العلم على تقريبنا من الحقيقة النهائية، إذ أن الموسيقى تتيح لنا الوصول إلى وحدة متوافقة مع الطبيعة(٢٤٢).

ذلك لأن الموسيقى فى رأى نيتشه لا تعبر فقط عن عبقرية النوع، بل الوجود ذاته فى أعمق أفكاره الحميمة، فمملكتها تقع خارج نطاق الفردية وروحها وحدها تجعلنا نفهم كيف أن زوال الشخصية يمكنه أن يكون مصدر فرح... إن فن المأساة (التراجيديا) يقول: إنى أؤمن بالخلود، الذى تشكل الموسيقى الفكرة المباشرة عنه، لأنها مرآة الإرادة الكونية، التى يتضخم كل ما ينعكس عليها للتو، ويصبح بالنسبة لشعورنا صورة الحقيقة المطلقة، إنها تنفذ إلى القلب، وهى التعبير الجمالى عن هذه الدنيا، وهى اللغة العالمية الوحيدة المفهومة فى كل مكان(٢٤٣).

وما يمكن ملاحظته، أن نيتشه قد وقع فى تناقض صارخ عندما حمل على الرومانتيكية ووصفها بالانحلال، كما سبق ذكر ذلك، فى الوقت الذى كانت آراؤه الجمالية فى الموسيقى لا تقل تمشيا مع العصر الرومانتيكى عن آراء شوبنهور(٢٤٤).

فنيتشه، مثل شوبنهور، يرفع قيمة اللحن فوق الكلمة المنطوقة، ويقول فى لهجة تذكرنا «بهيردر» إلى حد ما: علينا أن ننظر إلى الأغنية الشعبية، على أنها المرآة الموسيقية للعالم، وعلى أنها اللحن الأصلى باحثا لنفسه عن ظاهرة حالمة موازية ومعبرا عنها فى الشعر، وعلى ذلك فاللحن له الأولوية، وهو كلى شامل، وبالتالى فهو يقبل تعبيرات موضوعية تختلف باختلاف النصوص التى تضاف إليه ويواصل كلامه قائلا: «إن مناقشاتنا كلها تنصب على تأكيد أن الشعر يعتمد على روح الموسيقى، مثلما أن الموسيقى فى سيادتها المطلقة، لا تحتاج إلى الصورة والمفهوم وإنما «تقبلهما فقط» بوصفهما عنصرين مصاحبين لها..» (٢٤٥).

ومن ناحية أخرى، كانت الموسيقى فى رأى نيتشه، هى قبل كل شىء فن الانفعال، أى أنها ديونيسية بطبيعتها، والفنان، ولا سيما الموسيقىّ، هو ذلك الذى يستطيع فى مجاله الخاص أن يطهر المجتمع الفاسد، فالموسيقىّ يمكنه أن ينقلنا إلى أجواء أنقى وأصفى بأن يزيد فنه كمالا عن طريق تحقيق أمانينا ورغباتنا بالخيال فى إطار شكلى، وبذلك يساعد على إضفاء الانسجام والنظام على حياتنا المتخبطة فى الفوضى»(٢٤٦).

ومن الأهمية بماكان أن نذكر أن نيتشه إذ رأى أن الفنون كلها لا يمكن فصلها عن خلفيتها التاريخية، وأنها تنمو على أرض حضارة بعينها، فإن الموسيقى تظهر كآخر نبتة

للحضارة، فهى تشبه أغنية البجعة[٢٤٧] ربما لأنها أكثر الفنون داخلية inward ولذلك فهى تصل فى خريف ونبول الحضارة التى تنتمى إليها... [٢٤٨] .

وأخيرا، لا يمكن القول إلا أن الموسيقى مثلت لنيتشه قيمة كبرى من الناحية الفنية والنفسية على السواء، وقد كان هذا الفيلسوف الذى عانى من المرض والعزلة مثلما لم يعان أحد يرى فيها عزاءه وبهجته.

ففى رسالة إلى صديقه «جاست» فى الثانى والعشرين من يونيو عام ١٨٨٧ كتب يقول: « وفى النهاية فإننى موسيقى عجوز لا يجد عزاء إلا فى أنغام الموسيقى» وفى رسالة أخرى له عام ١٨٨٨ كتب يقول: «إن الموسيقى الآن تمنحنى خبرات لم أحصل عليها من قبل. إنها توقظنى وتحررنى من نفسي، وهى تقوينى على العمل أيضا فكل أمسية موسيقية يتلوها صباح يشرق بأفكار وآراء قوية، إن الحياة بدون موسيقى هى ببساطة غلطة ومشقة وغربة». كما كتب له فى نفس العام: «لا شئ تحت الشمس يستحق أن نهتم به أكثر من الموسيقى» وليست مهمة الموسيقى فى رأى نيتشه أن تحقق لنا المتعة ، ولكن مهمتها أن تجدد طاقاتنا وأن تمنحنا القوة والشجاعة والقدرة على التركيز وأن تقاوم الإنكار الكامل لبواعث النفس[٢٤٩] .

وبهذه العبارات الدالة لنيتشه نختتم هذا الفصل الذى احتوى الخطوط الرئيسية لفلسفته بما فى ذلك المراحل الفكرية الثلاث التى عاشها وجوهر شخصيته الفلسفية عبر تلك المراحل المختلفة، ثم تبع ذلك عرض لفلسفة الفن عند نيتشه، وقد قسمت بدورها إلى مرحلتين أساسيتين: ففى المرحلة الأولى عرضت آراؤه فى الفن كما وردت فى كتابه «مولد التراجيديا» مع تركيز الاهتمام على نشأة وتطور الفنون وموقع فن الموسيقى بين تلك الفنون بالإضافة إلى أهم آرائه فى الفن فى تلك المرحلة، وفى المرحلة الثانية عرض لما قام به نيتشه من تعديل لتلك الآراء الأولى فى الفن بما يتلائم مع أفكاره الفلسفية الجديدة، وأخيرا كان الاهتمام بالموسيقى فى الفلسفة الجمالية عند نيتشه بما فى ذلك الإشارة إلى علاقة نيتشه وفاجنر الفكرية - الفنية وما تكهن به الباحثون من أسباب انهيار تلك العلاقة، ثم متابعة لأهم آرائه حول طبيعة فن الموسيقى وقيمته.

تعقيب

ظل الفلاسفة منذ أفلاطون وحتى نهاية القرن الثامن عشر، كما سبق الإشارة، يقدّرون الموسيقى من خلال الاعتبارات الميتافيزيقية أو الرياضية أو الأخلاقية، لا بوصفها فناً مستقلاً يبرر وجوده بذاته، ويستثنى من ذلك بعض أصوات فلسفية نادرة على مدار التاريخ، غير أن الفلسفات الجمالية للموسيقى في القرن التاسع عشر، عند هيجل وشوبنهور ونيتشه، قد اختلفت في بعض ملامحها عن التراث الجمالي الموسيقى عبر التاريخ الطويل من أفلاطون حتى القرن الثامن عشر، ويتضح ذلك في التقييم التالي لتلك الفلسفات الموسيقية، والذي سنبين فيه كيف ارتبطت الموسيقى عند الفلاسفة المذكورين بمجمل فلسفاتهم من ناحية ومدى أهمية تحليلاتهم ورؤاهم الجمالية التي أغنت فن الموسيقى من ناحية أخرى».

فلسفة هيجل الجمالية الموسيقى:

اعتبر هيجل أن الروح المطلق هو مضمون العالم وجوهره، والجمال عنده «هو رؤية المطلق وهو يتلألأ من خلال وسط حسي» ويتحقق المطلق في تاريخ الفن في ثلاثة أنماط فنية، (الرمزي والكلاسيكي والرومانسي).

وفي تصنيف هيجل للفنون الجميلة يرتب الفنون ترتيبا هرميا ـ حسب درجة كشفها للروح المطلق ـ فيبدأ بفن العمارة، ويليه النحت، ثم التصوير، ثم الموسيقى، ويتوج الفنون

بفن الشعر الذى يمثل عنده الفن الكامل.

ويرى هيجل أن حجم الوسيط الحسى يتضاءل فى الفن الرومانسى (إذ يجب التعبير عن الروح بالفكر أو من بين صور الحس ما هو أقرب إلى الفكر).

التصوير والموسيقى والشعر - الفنون الرومانتيكية - هى الأكثر مثالية وتخلصا من الجانب المادى مقارنة بالعمارة والنحت). والموسيقى خطوة متقدمة على التصوير لأن التصوير أسير المكان، أما الموسيقى فهى ذاتية، وهى حرة من قيودة المادة والامتداد.

إلا أن هيجل يعتبر أن الشعر هو أعلى أنواع الفن الرومانتيكى، بل الفنون جميعها ، فالموسيقى مشاعر غامضة غير محددة، والشعر مشاعر واضحة متجانسة كما أنه إشارة لمجال الروح(فهو لا يعبر كالفنون الأخرى عن وجه من وجوه الروح بل إن مجاله هو ثراء الروح بأسرها).

وهكذا يتضح أن تقييم هيجل لفن الموسيقى - بالنسبة للفنون الأخرى - ينبع من داخل فلسفته المثالية ومتطلباتها، حيث تكشف الفنون كلها - بدرجات مختلفة - عن الروح المطلق.

لكن مما يمكن ملاحظته، أن الفلسفة الجمالية للموسيقى عند هيجل لم تكتف بهذا التقييم الفلسفى المشار إليه، بل إنها أغنت فن الموسيقى بتحليلات ومقارنات شيقة بالفنون الأخرى.

ونقدم هنا الملاحظات التالية حول آراء هيجل وتحليلاته الجمالية لفن الموسيقى:

(١) يرى هيجل «أن الموسيقى بغض النظر عن التعبير عن العواطف، فهى تبتنى لنفسها، عن طريق الخيال الخلاق بناء صوتيا متناسقا على نحو موسيقى».

وتتضح أهمية هذه الرؤية لفن الموسيقى عند هيجل، فى أنه يظهر اهتماما بالموسيقى كبناء صوتى جمالى، وهو يختلف بذلك عن الكثير من الفلاسفة السابقين عليه الذين اهتموا بالمضمون الانفعالى والأخلاقى للموسيقى ولم يلتفتوا إليها كفنٍّ صوتى.

(٢) من خلال بعض الآراء التى قدمها هيجل فى فلسفته الموسيقية، يمكن أن نتعرف على وجهة نظره فى قضية شائكة وهى قضية التعبير الموسيقى: فعما تعبر الموسيقى، وكيف يتسنى لها تحقيق هذا التعبير؟

يحدد هيجل - على نحو واضح - متى تكون الموسيقى فنا ولا تكون، فيذكر أن الموسيقى بين كل الفنون الأخرى لديها الإمكانية القصوى لأن تتحرر من التعبير عن المضمون بعينه وذلك حين تتحول إلى عالم صوتى محض... ولكن فى هذه الحالة تكون الموسيقى خاوية

بلا معنى ولا يمكن اعتبارها فنا لأنها بذلك تفتقد العنصر الرئيسى الواحد، الموجود فى سائر الفنون وهو (المضمون) إلا أن الموسيقى ترقى لمرتبة الفن عندما تصبح تعبيرا روحيا ـ باستخدام وسيطها الحسى من الأصوات ـ إما عن مضمون نص معين أو عن مضمون أقل وضوحا نستخلصه من الألحان ذاتها بكل خصائصها الموسيقية، وعلى هذا فمهمة الموسيقى هى التعبير عن هذا المضمون أو ذاك.

ثم يضيف هيجل حقيقة هامة للوعى الجمالى بالموسيقى وهى أن الموسيقى عندما تحيى مضمونها فى عالم الداخلية الذاتية «فهو ليس كما هو موجود فى وعينا كأفكار عامة أو أشكال خارجية محدودة، بل المهمة الصعبة التى تقع على عاتق الموسيقى هى ترديد الطاقة والحياة الكامنتين داخلياً بطريقتها النغمية، وغمر الأفكار فى هذا العالم الصوتى، لإنتاجها بشكل جديد محرك للعواطف».

(٣) أشار الفلاسفة ـ منذ أفلاطون وحتى القرن التاسع عشر ـ إلى وظيفة الموسيقى فى إحداث التأثيرات الانفعالية، وقد استفاض هيجل ـ فى عدة مواضع ـ فى تبيان تلك التأثيرات، إلا أن إضافة هيجل تتمثل فى تعليله لقوة التأثير الموسيقى... فوجهة نظره أن السبب الرئيسى لقوة هذا التأثير يرجع إلى العلاقة القائمة بين الداخلية الذاتية وبين الزمان بما هو كذلك(والذى هو العنصر العام فى الموسيقى)، ويوضح ذلك على النحو التالى:

إن الأنا الحقيقى كائن فى الزمن، والزمن هو نمط كينونة الذات.

ولأن الزمن ـ لا المكان ـ هو ما يؤلف العنصر الأساسى الذى يستمد منه الصوت وجوده.

ولأن زمن الصوت هو أيضا زمن الذات.

ينتج عن ذلك أن الصوت يتغلغل إلى الذات ويستحوذ عليها بقوة التعاقب الإيقاعى للحظات الزمن.

ويضاف لذلك أن التشكيلات الصوتية الأخرى تحرك مشاعر الذات فتنجذب إلى الموسيقى، إذ أن هيجل يرى أن تأثير الموسيقى كله لا يمكن أن يتأتى من مجرد تعاقب الأصوات فى الزمن ـ رغم توضيحه لأهمية هذا الجانب ـ بل لا بد أيضا من «مضمون» بمعنى الشعور الروحى الذى تعبر الموسيقى عن جوهره خلال الأصوات الموسيقية ومن ثم توقظه فى النفس.

(٤) تضمن تحليل هيجل للعلاقات بين وسائل التعبير الموسيقى ومضمونها بعض الآراء

الجمالية الهامة بالنسبة لفن الموسيقى، وأهم تلك الآراء:

* يرى هيجل أن علينا ألا نعتبر أن الموسيقى التى تضاف للنص (وهى الموسيقى المصاحبة) إنما تكون فى خدمة النص، فالموسيقى يمكن أن تحتفظ بحريتها فى تعاملها مع النص حيث إنها لا تفهم المضمون بالطريقة التى أوضحها النص.

ونتبين من هذا الرأى لهيجل تقديره الواضح لدور الموسيقى المستقل فى التعبير فهى لا تخضع للنص بل يمكن أن تضيف إليه، وهنا يختلف هيجل عن رأى غالبية الفلاسفة السابقين عليه القائلين بضرورة تبعية الموسيقى للنص باعتبار أن دورها هو توضيح أو تعميق معانيه ومن ثم أهمية ارتباط الموسيقى بالشعر فى الغناء. وإذا كان هيجل قد جعل للشعر مكانة أعلى من الموسيقى تبعاً لمقتضيات مذهبه الفسلفى ـ كما سبق توضيح ذلك ـ إلا أن ذلك لم يمنعه من الاعتراف باستقلال الموسيقى الخالصة فى التعبير عن معانيها بوسائلها الفنية الخاصة، ويتضح ذلك فى تحليله للموسيقى الذى بين فيه:

إن فنان الموسيقى يعبر عن الوجود الأعمق للنفس ـ وهو الذاتية بما هى كذلك ـ والذى يعد غير محدد بمضمون ثابت، ومن ثم فهو ليس بمضطر أن يسير فى اتجاه بعينه وإنما يرتكز على ذاته فى حرية لا يحدها حد أو قيد ، وعلى هذا فعلى الموسيقى ـ المعبرة عن هذه التجربة الذاتية ـ أن تحرر نفسها من الارتباط بنص معين، وتخرج من ذاتها كلية مضمونها ونمط التعبير عن هذا المضمون مقيدة نفسها باستخدام الوسائل الموسيقية الخالصة، إن هذه الحالة هى ما تسمى بالموسيقى المستقلة Independent Music.

ويشير هيجل إلى الصعوبات الخاصة بتذوق الموسيقى المستقلة (الآلية) وفهمها، ويفرق فى هذا الشأن بين الهاوى والخبير، فالهاوى (الشخص العادى)، يفضل الموسيقى المصاحبة لأنه يبحث عن التعبير الواضح عن المشاعر والأفكار، أما الخبير فهو القادر على تذوق الموسيقى الآلية بغنى تفاعلاتها اللحنية والهارمونية، وأشكالها الموسيقية المتغيرة وهو يجد كفايته بتمامها فى الموسيقى ذاتها وينبهنا هيجل هنا إلى ما يتطلبه تذوق فن الموسيقى المستقلة من خبرة وتعهد مسبق بالتثقيف والمران للملكات العقلية والشعورية » حتى نتمكن من فهم هذا الفن والإلمام بأسراره والاستمتاع الجمالى به.

* من الممكن أن نستخلص رأى هيجل فى قضية الشكل والمضمون فى الموسيقى من خلال تفرقته بين نوعين من المؤلفين الموسيقيين:

فهناك المؤلف الموسيقى الذى يعبر فى عمله عن معنى أو مضمون قوامه أفكار ومشاعر. وهناك نوع آخر يتمثل فى ذلك المؤلف الذى لا يهتم سوى ببنية عمله الموسيقى الصرف أى

براعة المعمار الموسيقى، ولا يقلق نفسه بأى مضمون.

ويرى هيجل أن الموسيقى تكون أكثر عمقا عندما يولى المؤلف الموسيقى فى مجال الموسيقى الآلية (الخالصة) ـ نفس الاهتمام للجانبين معا، أى جانب التعبير عن المضمون (وهو حقيقةً غامض إلى حد ما) وجانب البناء الموسيقى.

فلسفة شوبنهور الجمالية للموسيقى

إن جوهر مذهب شوبنهور الفلسفى هو أن عالمنا ليس هو عالم الظواهر فحسب، بل إن باطن العالم وجوهره «إرادة» إلا أننا لا يمكن أن نعرف «الإرادة» كمبدأ ميتافيزيقى من حيث جوهره ولكننا نستطيع التعرف عليها ـ بطريقة حدسية ـ فى ظواهرها (أى تجسداتها) وكل مانراه يبرز فى المكان ويجرى فى الزمان ليس سوى مظهر من مظاهر الإرادة.

ويعتمد تصنيف شوبنهور للفنون الجميلة ـ ومنها الموسيقى ـ على أساس مذهبه الفلسفى الميتافيزيقى، فالتأمل الجمالى ـ الذى يعتمد على الحدس ـ يقتصر عند شوبنهور على المثل Ideas (التى تجسد الإرادة) ويرتب شوبنهور الفنون وفقا للمثال الذى تعبر عنه: فيبدأ تصنيفه بالعمارة التى تعبر عن الدرجات الدنيا من تجسد الإرادة، ثم فن تنسيق المياه وفن البساتين، يليهما فن التصوير والنحت، ثم الشعروالتراجيدياً، أما الموسيقى فهى عند شوبنهور أعلى مكانة من سائر الفنون الأخرى، ذلك لأنها لا تعبر مثل باقى الفنون عن تجسدات الإرادة المختلفة، بل هى تعبير مباشر عن الإرادة نفسها.

ولكن إزاء هذا التفسير للموسيقى عند شوبنهور، علينا ألا نغفل اعتراف هذا الفيلسوف نفسه، بأن تفسيره للموسيقى كتجسيد للإرادة لا يمكن البرهنة عليه أو إثباته، ذلك لأنه يفترض علاقة الموسيقى، كفكرة، بما لا يمكن أن يكون فكرة (أى الإرادة) وعلى حد قوله «إن قبول الفرد لتفسيره ـ لهذا الفن العجيب ـ أو رفضه يتوقف على التأثير الذى تمارسه الموسيقى عليه من ناحية، ومدى استيعابه لمذهبه الفكرى من ناحية أخرى».

ومن ناحية أخرى، فقد أمكننى ملاحظة أن علاقة الموسيقى بالإرادة فى فلسفة شوبنهور ذات وجهين أحدهما سلبى والآخر إيجابى:

يتضح الوجه السلبى فى أن شوبنهور نظر إلى التأمل الخالص فى الفن ـ عامة ـ على أنه وسيلة للتخلص من هيمنة إرادة الحياة وعبء الشعور بالوجود فى العالم (محط الشر والألم) وربما يرتبط تفضيله للموسيقى على سائر الفنون بهذه النظرة إلى وظيفة الفن، فالموسيقى أكثر الفنون تجريدا ولا ترتبط بموضوع محدد ومن ثم فهى تحقق التأمل الخالص الذى أراده شوبنهور.

الأمر الواضح أن شوبنهور يريد أن يجعل الموسيقى محلقة فوق العالم بمعاناته وآلامه... لكن ألم يغفل شوبنهور بذلك أن الموسيقى فن مهمته ليس تجسيد الجوهر الميتافيزيقى للعالم (الإرادة) بل تجسيد للواقع الذى (أنتجت) فيه بكافة ملامحه الانفعالية والفكرية التى يجيش بها نفس مبدعها؟

أما الوجه الإيجابى فيظهر فى إدراك شوبنهور بحسه وعقله للمكانة المتميزة للموسيقى بين جميع الفنون الأخرى والتى تتضح فى قدرتها على التعبير عن جوهر الظواهر وعن مشاعر طبيعتنا الدفينة بلغة موسيقية مكتفية بذاتها.

وقد ترتب على ذلك إيمان شوبنهور بقدرة الموسيقى الخالصة على الاكتفاء الذاتى فى التعبير ، وإعلائه لعنصر الموسيقى فى الفنون الموسيقية المرتبطة بالكلمات (كالأغنية والأوبرا) وهو ما سنتبينه فى آرائه الجمالية وتحليلاته لفن الموسيقى.

لم يكتف شوبنهور - شأنه شأن هيجل - بتقييمه الفلسفى لمكانة الموسيقى بين الفنون الأخرى، بل قدم كثيرا من الآراء الهامة، فى المشكلات الجمالية للموسيقى ونوضح ذلك عبر الملاحظات التالية:

(١) فى ثنايا موازاة شوبنهور بين الموسيقى والعالم كانت له بعض الآراء الهامة منها «أن تأليف اللحن بما يتكشف فيه من أعمق أسرار الإرادة والمشاعر الإنسانية لهو من عمل العبقرى... وهذا العمل يبعد عن التفكير والتوجه الواعى ومن الممكن أن نعتبره إلهاما، والتصور concept هنا كما فى كل فن، يبدو بلا جدوى، فالمؤلف الموسيقى يكشف عن الطبيعة الداخلية للعالم، ويعبر عن الحكمة الأكثر عمقا، فى لغة لا يفهمها عقله».

إن شوبنهور يذهب فى هذه العبارة إلى أن الألحان تقدم لنا معان أكبر من المعانى العقلية المحددة أو المحدودة ، وأن تلك الألحان الموسيقية تعبر عن جوهر الأشياء وعن الوجود الأعمق للإنسان لا مجرد التصورات العقلية فحسب.

(٢) رأى شوبنهور - فيما يختص بالتعبير الموسيقى - أن الموسيقى لا تعبر عن مشاعر خاصة محددة (كالبهجة أو الحزن أو الرعب أو السرور ..إلخ) بل عن هذه المشاعر فى ذاتها، فهى تعبر بطريقة مجردة عن طبيعتها الجوهرية.

ولهذا الرأى وجهان:

* وجه اتفق عليه معظم المفكرين الجماليين وهو أن الموسيقى تعبر عن جوهر الحالات الشعورية - لا تفاصيلها الثانوية - وأن التعبير الموسيقى يتسم بالتجريد.

* أما الوجه الآخر فهو مسألة خلافية بين هؤلاء المفكرين، ويتضح فى التساؤل عن

خصوصية التعبير الموسيقي: فهل ينفي التعبير المجرد الموسيقي خصوصية المعاني التي تعبر عنها؟

فمثلا إذا عبر بعض الموسيقيين عن مشاعر تتسم بالحزن في موسيقاهم، فهل يعبرون كلهم عن (جوهر الحزن) بدون أية سمة خاصة لهذا الشعور؟ كأن يكون حزنا مستسلما، أوحزناً قوياً صامداً، أو حزناً تتخلله ذكريات سعيدة أو آمال جديدة؟

وسنعرض لآراء المفكرين الجماليين في مشكلات التعبير الموسيقي في أجزاء تالية من البحث.

(٣) إن أهم آراء شوبنهور الجمالية في الموسيقى تتمثل في دفاعه عن قدرة الموسيقى الخالصة على الاستقلال بذاتها في التعبير بل على أن تكون أقوى الفنون تأثيرا، وقد خالف شوبنهور بهذا الرأي تراثاً جمالياً - يبدأ من أفلاطون ويمتد حتى القرن الثامن عشر - نادى بضرورة الارتباط بين الموسيقى والشعر حيث تعمق الموسيقى معاني الكلمات في حين تقوم الكلمات بتوضيح معاني الموسيقى المستغلقة(وذلك في فن الغناء).

ولكن هل يعني ذلك أن شوبنهور يرفض فني الأغنية والأوبرا؟

في واقع الأمر، لم يرفض شوبنهور هذين الفنين، ولكن ما أراده أن يلفت الانتباه بقوة إلى قدرة الموسيقى على أن تكون بذاتها فناً مستقلاً.

لقد رحب شوبنهور بالأغنية، لأنها تستدعي الوسائل المباشرة (الموسيقى) وغير المباشرة (التصورات التي تستدعيها الكلمات)، في المعرفة وتربط بينهما في آن واحد.

أما بالنسبة للأوبرا، فقد رأى شوبنهور إن الموسيقى يجب ألا تكون مجرد تعبير عن النص، بل من الممكن أن تتحدث لغتها الخاصة، الخالصة للحد الذي تعطي فيه تأثيرها كاملا حين تؤدّى بالآلات وحدها (أي بدون نص الأوبرا) وفي هذا دليل عنده على استقلال الموسيقى.

ويلاحظ أن شوبنهور يعلي شأن عنصر الموسيقى في كل من الأغنية والأوبرا، فكلمات الأغنية ونص الأوبرا يجب أن يكونا تابعين للموسيقى.

لقد أراد شوبنهور أن يعطي فن الموسيقى المكانة التي يستحقها ، وهو يعتمد في دفاعه عن الموسيقى الخالصة، على أن تأثير الأنغام هو الأكثر تأثيرا وفعالية بل والأسرع من تأثير الكلمات، وأن للموسيقى القدرة على تحقيق غاياتها التعبيرية كلها باستخدام وسائلها الفنية الخالصة.

فلسفة نيتشة الجمالية للموسيقى

لم يكن نيتشة فيلسوفاً مذهبياً، وقد انتقل في عدة مراحل أو أطوار فكرية، ولكن مع

ذلك فإن جوهر شخصيته الفلسفية كان واحدا، وكان المبدأ الرئيسى عند نيتشه والذى يكمن خلف الصور المتعددة التى اتخذتها فلسفته هو «تمجيده للحياة» ومن ناحية أخرى رفض نيتشه الميتافيزيقا من وجهة نظر أخلاقية فقد رأى أن قيمها تؤدى إلى إضعاف الحياة فى حين كان همه هو «تأكيد الحياة» وهدفه هو «السعى إلى القوة».ولقد اتجه نيتشه إلى تفسير الوجود على أنه «إرادة قوة» بل يرى أن «إرادة القوة» ليست «إرادة الحياة» هى التى تهيمن على الوجود فالحياة تنظر إلى توسيع ذاتها لا مجرد الحفاظ على ذاتها.

وهنا يجدر الاهتمام برأى «كاوفمان» الذى ذهب إلى أن موقف نيتشه الفلسفى أشبه بموقف هيجل لا شوبنهور وأن نيتشه كان فيلسوفا واحدياً جدلياً، فالقوة الأساسية عنده وهى إرادة القوة» ليست فقط نضالاً ديونيسياً عاطفياً(يشبه الإرادة اللا عقلية عند شوبنهور) ولكنها أيضا نضال أبوللونى فهى تمتلك قدرة لإعطاء نفسها شكلاً، وإرادة القوة هى تأليف بين المبدأين: الديونيسى والأبوللونى، الإرادة عند نيتشه تحتفظ بموضوعها وهو القوة رغم كل تحولاتها وارتفاعها يكمن فى بلوغ قمة أعظم، وهذا أيضا ما يحدث عند هيجل ولكن القوة الأساسية عنده هى الروح، كما أن هدفها هو الحرية وليس القوة.

وقد ترتب على الموقف الفلسفى لنيتشه أن نظرته إلى الفن اختلفت عن نظرة شوبنهور تبعا لفلسفة كل منهما.

يقول هيجل بأن شوبنهور يعتبر الفن «مهدئا»للحياة بينما يرى فيه نيتشه «محرضا» لها، وقد أثرت نظرة الأخير على رؤيته لفن الموسيقى وتقديره الخاص له كما سيتضح فيما يلى:

لقد استطعنا ـ فيما سبق ـ التمييز بين مرحلتين فى فلسفة نيتشه للفن، ويمكن تقديم الملاحظات التالية حول فلسفته الجمالية فى الموسيقى خلال تلك المرحلتين:

(١) تركزت أفكار نيتشه فى المرحلة الأولى من فلسفته فى الفن فى كتابه المبكر «مولد التراجيديا من روح الموسيقى» والذى يتضح من عنوانه نوع المهمة التى حملها لهذا الفن.

ويوضح نيتشه فى هذا الكتاب التقابل بين العنصر الأبوللونى والعنصر الديونيسى فى الفن، وهما مفهوماه الرئيسيان فى فلسفة الفن وقد استعار هذين التعبيرين من آلهة اليونان. أما بالنسبة للموسيقى، فيرى نيتشه أن العنصر الذى يشكل جوهر الموسيقى عامة يجب أن نميزه باعتباره غير أبوللونى: إن هذا العنصر بالتحديد، هو الطاقة العاطفية للنغم، والتدفق المطرد للألحان، وعالم التوافق الصوتىharmony الذى لا يضاهى.

يرى نيتشه الموسيقى ديونيسية فى طابعها والنشوة المستمدة منها نشوة خاصة

مصدرها الخلاص من الفردية والتوحد مع الطبيعة.. إلا أن هذه الرؤية تدفع الباحثة للتساؤل: ألا تحتوى الموسيقى العنصر الأبوللونى خاصة فى (الأشكال الموسيقية) التى تحتوى عاطفية النغم وتدفق الألحان؟

من الممكن أن نجد إجابة لهذا التساؤل فيما ذكره إ. نوكس فى كتابه «النظريات الجمالية»: «إن النوعين الأبوللونى والديونيسى هما وجهان فى الفن، عنصران فى العمل الفنى، وليسا نوعين منفصلين تجرى مصالحتهما على نحو تلفيقى فى سائر أنواع الفن» وهكذا يؤكد نيتشه (نفسه) فى لحظة رؤيا واضحة أن الفن (الأبوللونى) المنظم المقيد المنعقل- يجب أن يكمل الفن (الديونيسى) التلقائى الحر الانفعالى... والفن بمجمله ليس إلا تعبيراً عن شعورنا بالتقاط الجانب الكيفى فى الطبيعة وهو أيا كان شكله- جليلاً ، أصولياً، تراجيدياً، هيناً، أو ناعماً، سيتضمن فى الآن نفسه وبنسب مختلفة البعدين الديونيسى والأبوللونى(٢٥٠).

وربما يوضح المعنى السابق العبارة القائلة: «فى أكثر الرقصات البدائية عنفاً ووحشية يمكنك أن تجد شكلاً : هناك انتظام واحد دقيق»(٢٥١).

وبناء على هذا، يمكن أن نصل إلى أن الفنون الأبوللونية تحتوى أيضا على العنصر الديونيسى (الانفعالى)، وأن الفنون الديونيسية يظهر فيها العنصر الأبوللونى (الصور والأشكال الجميلة) وإن كان ذلك بنسب مختلفة، بل إن هذه النسب تتفاوت فى كل عمل فنى على حدة.

(٢) نتبين من كتاب «مولد تراجيديا» أن نيتشه أرجع ذبول الحضارة اليونانية إلى تحلل روح الموسيقى فقد استبدل سقراط «الرجل النظرى» بالفن العلم والبحث النظرى ومع غلبة الروح السقراطية بدأت التراجيديا الإغريقية فى الاحتضار.

ويحلم نيتشه بعودة عصر «ديونيسيوس» من جديد... ويضع أمله فى الموسيقى حيث يرى أن قوة لا تشبه الثقافة السقراطية فى شئ قد نبعت من «جذور ديونيسيوس» المتأصلة فى الروح الألمانية وهى الموسيقى الألمانية فى فلكها الفسيح من باخ إلى بيتهوفن ومن بيتهوفن إلى فاجنر. ويبشر نيتشه بولادة التراجيديا من روح الموسيقى مرة أخرى.

هنا نلتفت إلى أن نيتشه يؤكد افتقار الحضارة الأوربية المعاصرة له إلى الروح الموسيقية أو الإحساس الباطنى، وإنه بذلك أراد أن يعود فى فلسفته الجمالية إلى أغوار الباطن ليرى أبعادا جديدة للفن ويلاحظ بعض الباحثين تأثيره الهام على الوجوديين والسورياليين والتعبيريين.

(٣) فى تعليق نيتشه على حلم سقراط (الذى كان يواتيه من حين لآخر قائلا: ارع الموسيقى وألفها) ذكر بأن هذا الحلم ينطوى ضمناً على اعتراف سقراط - وهو يواجه شبح الموت - بأن للموسيقى قدرة تفوق قدرة العقل والعلم على تقريبنا من الحقيقة النهائية، إذ أنها تتيح لنا الوصول إلى وحدة متوافقة مع الطبيعة.

فما هى الحقيقة النهائية التى يعنيها نيتشه؟ هل هى حقيقة العالم وحقيقتنا نحن أنفسنا - التى تشغل العالم الوجودى والنفسى للإنسان - والتى هى أكبر من المعانى العقلية المجردة أو المحددة؟

هنا يتفق نيتشه مع شوبنهور الذى ذهب بدوره إلى أن الموسيقى «تكشف عن الطبيعة الداخلية للعالم، وتعبر عن الحكمة الأكثر عمقاً».

(٤) رأى نيتشه أن الفنون لا يمكن فصلها عن خلفيتها التاريخية، وأنها تنمو على أرض حضارة بعينها، وقد أكد كثير من علماء الاجتماع والفلاسفة هذه الحقيقة فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين.

كما رأى نيتشه أيضا أن الموسيقى تظهر كآخر نبتة للحضارة ربما لأنها أكثر الفنون داخلية، ومما يؤكد هذا الرأى أن الحركة الرومانتيكية ظهرت أولا فى الشعر ثم فى التصوير ثم فى الموسيقى.

***

وأخيرا، يمكن تقييم الفلسفات الجمالية للموسيقى - عند هيجل و شوبنهور ونيتشه - فى القرن التاسع عشر بالنسبة للتفكير الجمالى فى الموسيقى الغربية بدءا من أفلاطون من خلال جانبين رئيسين:

الجانب الأول:

لم يختلف هيجل وشوبنهور عن التراث الجمالى السابق فى تقدير الموسيقى من خلال الاعتبارات الميتافيزيقية، فقد ارتبطت فلسفة الموسيقى عند كل منهما بأسس فلسفته الميتافيزيقية، ولكن الأمر اختلف بالنسبة لنيتشه الذى رفض الميتافيزيقا ومن ثم فقد قيم الموسيقى من خلال مجمل فلسفته التى استهدفت «القوة» وإعلاء الحياة.

الجانب الثانى:

لم يكتف الفلاسفة المذكورون بهذا التقييم الفلسفى لفن الموسيقى، بل قدموا لنا تحليلات جمالية واستبصارات فلسفية أغنت الوعى الجمالى بالموسيقى وأبرزت قوة تأثير هذا الفن كما أضافت تعليلات فلسفية وجمالية لهذا التأثير.

أما المسألة الجوهرية التى اختلف فيها هيجل وشوبنهور ونيتشه عن الفلسفات الجمالية فى الموسيقى السابقة عليهم، فهى (ضرورة الارتباط بين الموسيقى والشعر) فقد اعترف هؤلاء الفلاسفة بقدرة الموسيقى الخالصة على الاستقلال فى التعبير بدون الحاجة إلى وسائط فنية أخرى، وحتى هيجل الذى أعلى فن الشعر على الموسيقى وسائر الفنون الأخرى قد اعترف أيضا بقدرة الموسيقى الآلية (الخالصة) على الاستقلال.

هوامش

(١) جوليوس بورتنوى. الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة د. فؤاد زكريا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٢٣ ـ ٢٤.

(وسيتم الاعتماد على هذا الكتاب أساسا فى هذا العرض الموجز للفلسفة الجمالية للموسيقى عبر التاريخ، انظر التفاصيل : ص ٢٣ ـ ٧٢).

(٢) جوليوس بورتنوى، المرجع السابق، ص ٣٧.

(٣) البوليفونية: موسيقى متعددة الخطوط اللحنية تسمع فى أن واحد فهى نوع من أنواع النسيج الموسيقى يتألف من عدة ألحان متقابلة»

(انظر، أرون كوبلاند، كيف تتذوق الموسيقى، ص ١٣٣)

(٤) جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص ٤٤.

(٥، ٦) جوليوس بورتنوى، المرجع المذكور ، ص ٩١.

(٧) كانت هناك حالات نادرة للغاية مختلفة عن هذا التيار السائد(مثال لذلك أرسطو كسينوس فى العصر اليونانى).

(٨، ٩) المرجع السابق، ص ٢١٢ ـ ٢١٣.

(١٠) المرجع نفسه، ص ٢٢٤ ـ ٢٢٦.

(١١) جوليوس بورتنوى، المرجع المذكور، ص ٢٢٦ ـ ٢٢٧.

(١٢) ألفرد اينشتاين ، الموسيقى فى العصر الرومانتيكى، ترجمة د. أحمد حمدى محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ٥٢٥.

(١٣) ألفريد اينشتاين، المرجع السابق، ص ٥٢٩.

(١٤) المرجع نفسه، ص ٥٢٢.

(١٥) عبد الرحمن بدوى، المثالية الألمانية (١ ـ شلنج) القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٥، ص ٩٦.

(١٦، ١٧) عبد الرحمن بدوى، المرجع السابق، ص ٩٧ ـ ٩٨.

(١٨) تناظر فى المذاهب القديمة الروحية: الفكر الإلهى قبل خلق العالم (عبد الرحمن بدوى)

(١٩) عبد الرحمن بدوى، المرجع السابق، ص ١٠١ ـ ١٠٢.

وانظر التفاصيل ص ١٠٢ ، ١٢٦.

(٢٠) ولتر ستيس، فلسفة هيجل (جـ ٢ فلسفة الروح)، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، الطبعة الثانية، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٢ ، ص ٨ ـ ٩.

(٢١) د. عبد المنعم تليمه، مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٠٢ ـ ١٠٣.

(٢٢) المرجع نفسه، ص ١٠٣.

(٢٣) ولتر ستيس، فلسفة هيجل (جـ ٢، فلسفة الروح) ص ١٣٩.

(٢٤) هذه الأنواع هي نفس الأنماط الثلاثة المشار إليها من قبل (الرمزى والكلاسيكى والرومانسى) ولكن قد نظر إليها هذه المرة، ليس بطريقة تاريخية، وإنما من زاوية العلاقة بين المضمون والشكل.

(٢٥) ولتر ستيس، المرجع السابق، ص ١٣٩ ـ ١٤٠.

(٢٦) المرجع السابق، ص ١٤٠.

(٢٧) روجيه غارودى، فكر هيغل، ترجمة الياس مرقص، بيروت، دار الحقيقة للطباعة والنشر، د. ت، ص ٢٢٥.

(٢٨) المقصود بذلك (الله) كما تصوره الديانة المسيحية.

(٢٩) ولتر ستيس، فلسفة هيجل (جـ ٢) فلسفة الروح، ص ١٤٠ ـ ١٤١.

(٣٠) روجيه غارودى، فكر هيغل، ص ٢٢٥.

(٣١) إ. نوكس، النظريات الجمالية (كانط ـ هيجل ـ شوبنهور) ترجمة د. محمد شفيق شيا، الطبعة الأولى، بيروت ـ لبنان ، منشورات بحسون الثقافية، ١٩٨٥، ص ١١١.

(٣٢) د. أميرة حلمى مطر، فلسفة الجمال (نشأتها وتطورها) القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤، ص ١٢٠.

(٣٣) د. أميرة حلمى مطر، فلسفة الجمال، ص ١٢٠.

(٣٤) إ. نوكس، النظريات الجمالية (كانط ـ هيجل ـ شوبنهور) ، ص ١١٢.

(٣٥) د. عبد المنعم تليمه، مقدمة فى نظرية الأدب ، ص ١٠٩ ـ ١١٠.

(٣٦) المرجع نفسه، ص ١١٠.

(٣٧) إ. نوكس، النظريات الجمالية (كانط، هيجل ، شوبنهور) ، ص ١١٢.

(٣٨) المرجع السابق، ص ١١٢.

(٣٩) إ. نوكس، المرجع المذكور، ص ١١٤.

(٤٠) ولتر ستيس، المرجع المذكور، ص ١٥٢ ـ ١٥٤.

(٤١) يستعمل هيجل لفظ Ideal بالمعنى الذى اصطلحه العقلانيون، أى كمرادف للفكر الخالص أو للروح (المترجم).

(٤٢) إ. نوكس، المرجع المذكور، ص ١١٥.

(٤٣) المرجع نفسه، ص ١١٥ ـ ١١٦.

(٤٤) إ. نوكس، المرجع المذكور، ص ١١٦ ـ ١١٧.

(٤٥) ولتر ستيس، المرجع المذكور، ص ١٦٤ ـ ١٦٥.

(٤٦) ولتر ستيس، المرجع المذكور، ص ١٥٤.

(٤٧) روغيه غارودى، فكر هيغل، ص ٢٢٤.

(٤٨) د. أميرة حلمى مطر، مقدمة فى علم الجمال، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٧٦، ص ١٢١.

(٤٩) المرجع نفسه، ص ١٢٢.

(٥٠) د. أميرة حلمى مطر، فلسفة الجمال ، ص ١٢٥.

(51) Heagel, G. W. F. Aesthetics (Lectures on Philosophy of fine art) translated by T.M. Knox, London, Oxford UNiversity Press, Volume II, p. 893.

(52) Heagel. op. Cit., pp. 893- 894.

(53) Ibid. p. 894.

(54) Ibid. p. 895.

(55) Ibid.p.897.

(٥٦) يلاحظ نوكس Knox(صاحب ترجمة نص هيجل إلى الإنجليزية) فى ذلك الموضع أن : «هذا هو دفاع هيجل، وإن بدا على مضض، عن الموسيقى الآلية».

(٥٧) وذلك فى الموسيقى الآلية، عندما لا يكون هناك نص للأوبرا أو كلمات بعينها ليضع لها المؤلف الموسيقى. (المترجم)

(58) Ibid. p. 897.

(59)Ibid.pp. 897- 898.

(60) Ibid. p. 898.

(61) Ibid.p. 899.

(٦٢) يقصد حينما يستخدم الصوت لتأليف كلمات تكون محض إشارات على تمثلات وتصورات (كما سبقت الإشارة لذلك).

(63)Ibid. p. 899.

(64) Ibid. p. 899.

(٦٥) الليدة Lied: هى الأغنية الرفيعة، وهى تلحين للقصائد الشعرية، ويصاحبها البيانو بالعزف.

(٦٦) الآريا: Aria: لحن أو أغنية، على درجة من التعقيد (من الناحية الموسيقية) ويوجد فى الأوبرا أو الأوراتوريو.

(٦٧) الأوراتوريو Oratorio: نوع من التأليف الموسيقى الدينى يتميز بضخامته وطابعه الدرامى وأهم مايميزه أنه غير تمثيلى (أى يؤدى دون ملابس أو مناظر)

(68) Ibid.p. 900.

(٦٩) أى من التوراة والأناجيل.

Ibid . p. 901.

(٧٠) يبدو أن هيجل يشير إلى الفانتازيا Fantasy فى الموسيقى أوإلى الموسيقى الخفيفة Light Music. ويمكن تعريف هذين النوعين بالرجوع إلى قاموس الموسيقى (The New Penguin Dictionary of Music) .

Fantasy: مصطلح يفيد معان موسيقية متعددة، ولكنه يرتبط بفكرة لعب المؤلف الحر بخياله، وهو يختلف عن التزام المؤلف بحدود «قوالب» بعينها.

Light Music : مصطلح يختص بالموسيقى التى يفترض أنها لا تتطلب التركيز الكامل من المستمع.

(71) Ibid . pp. 901- 902.

(72) Ibid . p. 902.

(73) Ibid . p. 902.

(74) Ibid. p. 903.

(75) Ibid. p. 904.

(76) Ibid. p. 904 -905

(77) Ibid. p. 906.

(78) Ibid. p. 906.

(79) Ibid. pp. 906- 907.

(80) Ibid. pp. 907- 908.

(٨١) أورفيوس: فى الميثولوجيا الإغريقية، شاعر منشد له دوره فى الملحمة الهوميرية، ومن الأساطير التى تنسب إليه أنه نزل إلى العالم السفلى بحثا عن زوجته، وأنه كان قادرا بموسيقاه الساحرة على ترويض الوحوش الضارية.

(٨٢) ترتايوس: شاعر غنائى إغريقى من القرن السابع ق. م. وذكر عنه أنه أشعل الحماس والشجاعة فى قلوب الإسبارطيين فى الحرب الميسينية الثانية.

(٨٣) تروى التوراة أن يشوع بن نون استطاع بقوة النفخ فى الأصوار أن يسقط أسوار أريحا، وكان ذلك بحسب التقديرات بين ١٢٠٠ و١٢٦٠ ق.م.

(84,85) Ibid . pp. 908 - 909.

(86) Ibid. p. 909.

(87) Ibid. p. 910 - 912.

(٨٨) يوضع نوع الوزن عند كتابة الموسيقى فى بدء السطر الأول من الكتابة فى صورة كسر عشرى ذى بسط ومقام، والبسط عبارة عن عدد من الضربات فى كل مازورة فى حين أن المقام يرمز إلى نوع تلك الضربات بالنسبة إلى الوحدة الزمنية الكاملة (الروند) فمثلا إذا كان الكسر ٢/٤ فإن معنى ذلك أن كل مازورة تشمل ضربتين من النوع المعتبر ١/٤ الزمن الكامل والمعروف باسم «نوار» (وتجدر الإشارة إلى أن اصطلاح الوزن الذى يستعمل للدلالة على نوع الوحدات الزمنية التى يرمز إليها بكسر عشرى، يذهب إلى أكثر من ذلك فى الموسيقى مثل تجاوب مازورة مع مازورة، وجملة إزاء جملة، وهكذا، وفى هذه الحالة الأخيرة شىء من التعميم، مما يستحسن معه استعمال كلمة الإيقاع Rhythm، فى حين تستعمل فى الحالة الأولى المحدودة كلمة المقياس Meter).

(انظر : صالح عبدون.. الثقافة الموسيقية، ص ٤٠ ـ ٤٢).

(89)Ibid. p. 913 - 917.

(90) Ibid . p. 919- 920.

(91) Ibid . p. 929- 930.

وهذه الفقرة نقلا عن:

هيغل، فن الموسيقى ، ترجمة جورج الطرابيشى، الطبعة الأولى، بيروت، دار الطليعة، تشرين الثانى (نوفمبر) ١٩٨٠، ص ٦١.

(٩٢) يلاحظ فى كتابة هيجل عن فلسفة الموسيقى، خاصة فى التفصيلات التى ذكرها عن (الزمن، والوزن، والإيقاع) و(التوافق الصوتى) أن لديه قدرا كبيرا من العلم بالقواعد الموسيقية، ولكن يتضح من عبارته هذه أنه يرى أن ذلك ليس بكاف مفترضا أهمية التخصص الدقيق لمعالجة المسائل الفنية فى الموسيقى. (المؤلفة)

(93) Hegael. Aesthetics p. 930.

(94) Ibid. p. 933 - 934.

(95) Ibid. p. 934.

(96) Ibid. p. 949.

نقلا عن:

هيغل، فن الموسيقى، ترجمة جورج الطرابيشى، ص ٨٩ ـ ٩٠.

(97,98) Ibid. p. 950- 951.

نقلا عن:

هيغل، فن الموسيقى، ترجمة جورج الطرابيشى، ص ٩٠ ـ ٩٢.

(99)Hegel . Aesthetics, p. 952.

(100) Ibid. p. 952- 953.

(101) Ibid. p. 953.

(102) Ibid. pp. 953- 954.

(103) Ibid. p. 954

(104) Ibid. p. 955

(نقلا عن : هيغل ، فن الموسيقى، ترجمة جورج الطرابيشى ، ص ٩٧)

(105) Ibid. p. 957- 958.

(نقلا عن : هيغل ، المرجع المذكور ، ص ١٠٠ ـ ١٠١)

(١٠٦) إ. نوكس ، النظريات الجمالية (كانط ـ هيجل ـ شوبنهور) ، ص ١٤٧.

(١٠٧) د. أميرة حلمى مطر، فلسفة الجمال، ص ١٣١ ـ١٣٢.

(١٠٨) إ. نوكس، النظريات الجمالية، ص ١٤٨.

(١٠٩، ١١٠) عبد الرحمن بدوى، شوبنهور، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٥، ص ١٩١.

(١١١) أندريه كريسون، شوبنهور، ترجمة د. أحمد كوى، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٥، ص ٢١ وص ٣٠.

(١١٢) أندريه كريسون، المرجع السابق، ص ٣٠ - ٣١.

(١١٣) سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور ، ص ٧٠.

(١١٤) المرجع السابق، ص ٧١ ـ ٧٢.

(١١٥) سعيد محمد توفيق، المرجع السابق، ص ٧٣.

(رجوعا إلى: Schopenhauer.The worldas will andideavol.1.p. 168).

(١١٦) سعيد محمد توفيق، المرجع السابق، ص ٧٤.

(١١٧) عبد الرحمن بدوى، شوبنهور، ص ٢١٦.

(١١٨) يرى «ليبنتز» أن عالمنا هو أحسن االعوالم الممكنة، وأنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان.

(١١٩) أندريه كريسون، شوبنهور، ص ٤١ ـ ٤٢.

(١٢٠) سعيد محمد توفيق، المرجع المذكور، ص ٦٦ ـ ٦٧.

(١٢١) أندريه كريسون: شوبنهور، ص ٤٣ ـ ٤٦.

(١٢٢) المرجع السابق، ص ٤٦.
(١٢٣) إ. نوكس، النظريات الجمالية، ص ١٥٣.
(١٢٤) نقلا عن:

Schopenhauer. The worldas will and idea. volttt.p239.

(١٢٥) سعيد محمد توفيق. المرجع المذكور، ص ١٠٠ ـ ١٠٤.
(١٢٦) إ. نوكس، النظريات الجمالية، ص ١٥٩ ـ ١٦٠.
(١٢٧) عبد الرحمن بدوى، شوبنهور ، ص ١٢٠.
(١٢٨) سعيد محمد توفيق، المرجع المذكور، ص ١١٤.
(١٢٩) د. أميرة حلمى مطر، فلسفة الجمال، ص ١٣٢ ـ ١٣٣.
(١٣٠) إ.نوكس. النظريات الجمالية، ص ١٦٦.
(١٣١) سعيد محمد توفيق، المرجع المذكور، ص ١٩٨ ـ ٢٠٠.
(١٣٢) المرجع السابق، ص ٢٠٧ ـ ٢٠٩.
(١٣٣، ١٣٤) عبد الرحمن بدوى، شوبنهور، ص ١٦٢ ـ ١٦٤، ص ١٦٧.
(١٣٥)سعيد محمد توفيق، المرجع المذكور ، ص ٢٣٢ ـ ٢٣٤.
(١٣٦) إ. نوكس، النظريات الجمالية، ص ١٧١.

(137) Schopenhauer. The World as will and idea, Trans.R.B. Haldane and J.Kemp, 3 vol., London, Kegan Paul, 1883, vol. 1.pp. 331- 332.

(138) Schopenhauer. op.cit., p. 332.

(139)Ibid. p. 333.

(140) Schopenhauer. op.cit., vol.III, p. 231.

(141)Ibid. p. 231.

(142) Schopenhauer. op.cit., vol.I. pp. 333- 334.

(143)Ibid. p. 334 .

(144)Ibid. pp. 334 - 335.

(145) Schopenhauer. op.cit., vol.III, p. 232.

(146) Schopenhauer. op.cit., vol.I, p. 335.

(147)Ibid. pp. 335 - 336.

(148)Ibid. p. 336.

(149)Ibid. p. 336.

(150)Ibid. p. 337.

(١٥١) إن درجات السلم الموسيقى وأنغامه لا تكون دائما على أبعاد متساوية فيما بينها، إذ تكون المسافات بين البعض منها أكبر فيما تكون بين البعض الآخر أقل، والمسافة الكبيرة تسمى بالدرجةtone والمسافة الصغيرة تسمى بنصف الدرجة half a tone.
(انظر :أدولف دانهاوزر، نظرية الموسيقى، ص ٤٦).

(152) Schopenhauer. op.cit., vol.I, p. 337.

(153)Ibid. p. 337.

(١٥٤) إن النغمات المختلفة متى عزفت فى أن واحد ينتج عنها مركبات صوتية، والهارمونية هى العلم الذى يدرس هذه المركبات وعلاقتها ببعض.

(انظر أرون كوبلاند، كيف تتذوق الموسيقى، ترجمة محمد رشاد بدران، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة ص ٨٩ ـ ٩٠).

(155) Schopenhauer. op.cit., vol.I, p. 343.

(156)Ibid. p. 338.

(157)Ibid. p. 339.

(١٥٨) يتضح ما يقوله شوبنهور بالرجوع إلى الدور الذى تقوم به الموسيقى التصويرية أينما وجدت.

(159)Ibid. p. 339.

(١٦٠) من المعتاد أن توضع الموسيقى لتلحين القصيدة، ولكن شوبنهور هنا يعكس الوضع تبعا لفكرته عن الموسيقى، ومن الممكن أن يعتبر ذلك اقتراحا جديدا للشعراء. (المؤلفة)

(161) Schopenhauer. op.cit., vol.I, p. 390.

(162)Ibid. pp. 390 - 397

(١٦٣) بالرجوع إلى فلسفة شوبنهور، فالفكرة هى الوجود الظواهرى فحسب.

(164) Schopenhauer. op.cit., vol.I, p. 391.

(165) Schopenhauer. op.cit., vol.III, p. 232- 233.

(166)Ibid. pp. 233 - 234.

(١٦٧) يقدم شوبنهور هنا أيضا نفس الاقتراح الذى قدمه من قبل لشعراء الأغنية وإن كان فى هذه المرة يقدمه لمؤلفى نصوص الأوبرا.

(167)Ibid. p. 233 .

(168)Ibid. p. 234.

(169)Ibid. p. 234.

(170) Schopenhauer. op.cit., vol.I, pp. 344 - 345.

(١٧١) يانكو لافرين، نيتشه، ترجمة جورج جحا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سلسلة أعلام الفكر العالمى المعاصر، ١٩٧٣، ص ٨.

(١٧٢) د. فؤاد زكريا، نيتشه، ص ٣٣.

(١٧٣) يانكو لافرين، نيتشه، ص ٥٢.

(١٧٤) د. يسرى إبراهيم ، نيتشه عدو المسيح، الطبعة الأولى، القاهرة، دار سينا للنشر، ١٩٩٠، ص ٣٢.

(١٧٥) المرجع نفسه، ص ٣٢ ـ ٣٤.

(١٧٦) هو كتاب:

"The Birth of Tragedy from the Spirit of Music" وقد ترجم عنوانه بطرق مختلفة، فإما يقال «نشأة التراجيديا من روح الموسيقى» أو «مولد التراجيديا» أو «ميلاد التراجيديا» أو «مولد المأساة» ..إلخ، وعلى ذلك، فسنتبع ترجمة عنوان هذا الكتاب حسب المرجع المنقول منه.

(١٧٧) د. يسرى إبراهيم، نيتشه عدوالمسيح ، ص ٧٠.

(١٧٨) د. فؤاد زكريا، نيتشه، ص ٤٤ ـ ٤٥.
(١٧٩) د. يسرى إبراهيم ، نيتشه عدو المسيح، ص ٧٠ ـ ٧٢.
(١٨٠) د. فؤاد زكريا، نيتشه، ص ٤٦.
(١٨١) المرجع السابق، ص ٤٦ ـ ٤٧.
(١٨٢) د. يسرى إبراهيم ، نيتشه عدو المسيح، ص ٥٧.
(١٨٣) د. يسرى إبراهيم ، نيتشه عدو المسيح، ص ٣٦ ـ ٣٧، ص ٣٩ ، ص ٤١.
(١٨٤) يانكو لافرين، نيتشه، ص ١٠١ ـ ١٠٣.
(١٨٥) المرجع السابق، ص ١٣٥.
(١٨٦) د. يسرى إبراهيم ، نيتشه عدو المسيح، ص ٢٠١.
(١٨٧) العود الأبدى: هى نظرية رواقية مأخوذة عن «هرقليطس» تقرر أن العالم لا يفنى بعد احتراقه وإنما يعود فى «السنة الكبرى» بعد آلاف السنين لما كان عليه من قبل، وقد أخذ نيتشه بهذه النظرية وأعطاها مضمونا أخلاقيا، فمسئولية الإنسان، حسب هذه النظرية، لا تتناول عملا مضى مرة واحدة ولن يعود، بل تتناول عملاً سيعود مرات ومرات وبقدر هذه المرات وهى لا نهائية ، تكون المسئولية.
(نقلا عن : د. مراد وهبة، المعجم الفلسفى، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩)
(١٨٨) د. يسرى إبراهيم ، المرجع المذكور، ص ٢٠١.
(١٨٩) يانكو لافرين، نيتشه، ص ١٣٠.
(١٩٠) د. يسرى إبراهيم ، نيتشه عدو المسيح ، ص ٢١٠.
(١٩١) د. فؤاد زكريا، نيتشه، ص ٣٨.
(١٩٢) يانكو لافرين، نيتشه، ص ٦٥ ـ ٦٧.
(١٩٣) د. أميرة حلمى مطر، فلسفة الجمال ، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤، ص ١٤١ ـ ١٤٢.
(١٩٤) يخالف نيتشه بذلك نظرية أرسطو فى وظيفة التراجيديا باعتبارها تطهيراً من الشفقة والخوف..
(١٩٥) د. يسرى إبراهيم ، نيتشه عدو المسيح، ص ٥٨.
(١٩٦) المرجع نفسه، ص ٦٠ ـ ٦١.
(197) Morgan, George Allen. What Nietzsche means, Cambridge, Havard University Press. 1943, p. 211.
(198) Ibid. pp. 212- 213.
(199) Nietzsche. "The Birth of Tragedy", translated by Clifton p. Fadiman, in "The Philosophy of Nietzsche", New York, The Modern Library, 1954, p. 951.
(200) Nietzsche. "The Birth of Tragedy", Sec. 1, pp. 953-954
(نقلا عن : د. أميرة مطر، «نصوص مختارة من كتاب نشأة التراجيديا عند اليونان» فى كتابها «فلسفة الجمال» ، ص ١٥٠ ـ ١٥١.
(201) Nietzsche. Ibid. Sec. 1 , pp. 954- 955.
(نقلا عن : د. أميرة مطر، «نصوص مختارة» فى كتابها «فلسفة الجمال» ، ص ١٥١).
(202) Nietzsche. "The Birth of Tragedy", Sec. 2, pp. 956- 957.

(٢٠٣) الساتير Satyr هى آلهة الغابات، وتمثل قوى الخصب والنماء فى الطبيعة، وهى ترافق ديونيسيوس وتخدمه، وهى معروفة بطقوسها العربيدة وفسقها، وتبدو على شكل رجال ولكن بسيقان الكباش وأقدامها وبقرون قصيرة على رؤوسها وكل أجسامها مغطاة بالشعر.

(نقلا عند. يسرى إبراهيم، نيتشه عدو المسيح، ص ٥٨)

(٢٠٤) د. أميرة مطر، فلسفة الجمال، ص ١٤٤ ـ ١٤٥.

(٢٠٥) المقصود بهذه الأعياد: الاحتفالات الديونيسية.

(٢٠٦) الطراز المعمارى الدورى Doric: هو أقدم وأبسط الطرز المعمارية القديمة.

(٢٠٧) القيثارة Cithara: آلة وترية إغريقية.

Nietzsche. "The Birth of Tragedy", Sec. 1, pp. 959.

(٢٠٨)إن تلك الروح التى أسماها نيتشه بالروح الديونيسية تنتسب إلى ديونيسيوس إله الخمر والخصوبة، وهو إله قديم لم يدخل فى زمرة الآلهة الأوليمبية إلا متأخرا إذ كانت عبادته سرية، ولم يعترف بها إلا فى القرن السادس قبل الميلاد، وأقيمت الاحتفالات الديونيسية فى «كونثا» إبان حكم «برياندوس» وإلى هذه الاحتفالات يرجع الفضل فى نشأة شعر «الديثرامب» الذى تطورت عنه التراجيديا اليونانية.

(نقلا عن: د. أميرة مطر، الفلسفة عند اليونان، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٨٢، ص ٤٣ـ ٤٤).

(209)Nietzsche. "The Birth of Tragedy", Sec. 2, pp. 959- 960.

(210) Ibid.Sec. 16, p. 1032.

(نقلا عن: د. أميرة مطر، نصوص مختارة» فى كتابها «فلسفة الجمال»، ص ١٥٢).

(٢١١) د. أميرة مطر، «فلسفة الجمال» ، ص ١٤٧.

(٢١٢) أحمد أمين، زكى نجيب محمود ، قصة الفلسفة الحديثة (الجزء الأول)، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، السلسلة الفلسفية، ١٩٤٩، ص ٥١٨ ـ ٥٢١.

(213) Nietzsche. "The will to power in art" in Reder, Melvin . A modern book of Esthetics (an antholgy) third ed., New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1960, p. 126.

(214) Schacht, Richard, Nietzsche, London, Routledge & Kegan Paul, 1983, p. 481.

(215) Morgan, Gorge Allen. What Nietzsche means, Cambridge, Havard University Press, 1943, pp. 207- 208.

(216) Ibid. p. 208.

(217) Nietzsche. "The will to power in art" .p.122.

(218) Ibid.p. 124.

(219) Schacht, Richard, Nietzsche, p. 416.

(220) Schacht, Richard. Nietzsche, p. 477.

(221) Schacht, Richard. Nietzsche, pp. 508-515.

(222) Ibid . p. 515.

(٢٢٣) يانكولافرين، نيتشه ، ص ١٤٨ ـ ١٤٩.

(224) Morgan, Gorge Allen. What Nietzsche means,p. 232.

(٢٢٥) د. يسرى إبراهيم، نيتشه عدو المسيح، ص ١٧:
(نقلا عن: Kaufmann, Nietzsche, p.31)
(٢٢٦)د. ثروت عكاشة، موسوعة الموسيقى فاجنر، بيروت، دار الوطن العربى، د. ت، ص ٤٩٦.
(٢٢٧) المرجع السابق، ص ٤٩٨، ص ٥٠٢.
(٢٢٨) د. فؤاد زكريا ، نيتشه ، ص ٢٥ ـ ٢٨.
(٢٢٩) د. يسرى إبراهيم، نيتشه عدو المسيح، ص ٢١:
(نقلا عن: Kaufmann, Nietzsche, p.37)
(٢٣٠) د. يسرى إبراهيم، نيتشه عدو المسيح، ص ٢١ ـ ٢٢:
(نقلا عن: د. عبد الرحمن بدوى، نيتشه، ص ٦٨)
(٢٣١) د. ثروت عكاشة، موسوعة الموسيقى فاجنر، ص ٥١٣ ـ ٥١٤.
(٢٣٢) المرجع نفسه، ص ٥١٤، ص ٥١٥.
(٢٣٣) د. ثروت عكاشة، موسوعة الموسيقى فاجنر، ص ٥١٥ ـ ٥١٧.
(٢٣٤) د. ثروت عكاشة، موسوعة الموسيقى ، ص ٥١٨ ـ ٥١٩.
(٢٣٥) د. يسرى إبراهيم، نيتشه عدو المسيح، ص ٢٢.
(٢٣٦) استمد هذا التوضيح من كتاب : د. محمد صقر خفاجة، د. عبد اللطيف أحمد على، أساطير اليونان(١)، القاهرة، دار النهضة العربية، د. ت، ص ٨٥.
(٢٣٧) فى مقابل الحالات الديونيسية، وقد سبق توضيح التقابل بينهما .
(٢٣٨) د. أميرة حلمى مطر، فلسفة الجمال، ص ١٤٧.
(239) Niezsche, "The Birth of Tragedy", sec., 16, pp. 1038- 1039.
(240) Ibid. p. 1087.
(٢٤١) دامون: هو معلم «بريكليس» (مؤسس الإمبراطورية الأثينية) وكان حجة فى الموسيقى ويمارسها بالفعل.
(٢٤٢) جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص ٣٥.
(٢٤٣) سمير الحاج شاهين، روح الموسيقى ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، نيسان(أبريل)، ١٩٨٠، ص ٤٣.
(٢٤٤) جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص ٢٤٥.
(٢٤٥) جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص ٢٤٥.
(٢٤٦) المرجع نفسه، ص ٢٤٦.
(٢٤٧) هى آخر أغنية يغنيها ذلك الطائر قبل موته.
(248) Morgan, Gorge Allen. what Nietzsche means, pp. 234- 235.
(٢٤٩) د. يسرى إبراهيم، نيتشه عدو المسيح، ص ٢٢ ـ ٢٤.
(٢٥٠)، (٢٥١) إ . نوكس ، النظريات الجمالية (كانط ـ هيجل ـ شوبنهور) ، ص ١٧٦.

الباب الثانى

المشكلات الجمالية للموسيقى فى القرن التاسع عشر

تمهيد:

يستهدف هذا الباب بحث بعض المشكلات الجمالية للموسيقى فى القرن التاسع عشر، ونوضح فى الفصل الأول (المشكلة الجمالية للموسيقى بين فاجنر وهانزلك) التناقض بين نظريتى فاجنر وهانزلك الجماليتين - فى القرن التاسع عشر- فى رؤية كل منهما للموسيقى الخالصة، الآلية أو البحتة فقد أنكر فاجنر قدرتها على الاستقلال فى التعبير نظراً لغموض معانيها وترتب على ذلك نظريته فى «الدراما الموسيقية» أو «العمل الفنى الشامل» أما هانزلك فقد أيد استقلال الموسيقى الخالصة ودافع عنه ورأى أننا ينبغى أن نستبعد من الموسيقى بمعناها الحق الأغنية والموسيقى ذات البرنامج، وفى واقع الأمر، كان الخلاف بين نظريتى فاجنر وهانزلك معبرا عن خلاف بين اتجاهين رئيسيين فى موسيقى القرن التاسع عشر (العصر الرومانتيكى فى الموسيقى) وكان لكل منهما مؤيدوه ومدافعون عنه، وهذان الاتجاهان هما:

أولا: الاتجاه إلى إعلاء شأن الموسيقى الخالصة (موسيقى الآلات).

ثانيا: الاتجاه إلى مزج الفنون المختلفة بعضها ببعض، كالارتباط بين الشعر والموسيقى فى الأغنية الرفيعة (الليد)، أو كالاعتقاد فى قدرة الموسيقى على تصوير أفكار شاعرية أو قصة، أو مشهد، عند أصحاب (الموسيقى ذات البرنامج) و(القصيد السيمفونى) أو كالجمع بين الشعر والموسيقى والدراما فى «العمل الفنى الشامل» عند فاجنر.

إلا أن نظرية هانزلك الجمالية قد طرحت بدورها بعض المشكلات الجمالية الأخرى التى تثيرها الموسيقى الخالصة، ومنها التساؤل حول طبيعة المعنى أو المضمون الذى تعبر عنه هذه الموسيقى (فهل هى تعبير موسيقى صرف، أم هى تعبير عن انفعالات؟ أم هى تعبير عن مضمون روحى، أم غير ذلك؟)

لذا سنخصص الفصل الثانى (التعبير الموسيقى) لمناقشة مشكلة التعبير الموسيقى من خلال آراء بعض المفكرين الجماليين والنقاد وعلماء النفس.

الفصل الأول
المشكلة الجمالية للموسيقى بين فاجنر وهانزلك

القسم الأول: نظرية فاجنر الجمالية فى الأوبرا

اشتهر فاجنر(١٨١٣ ـ ١٨٨٣) كمؤلف موسيقى أوبرالى، غير أنه إلى جانب ذلك كان شخصية متعددة المواهب والاهتمامات فقد كان شاعراً ومؤلفاً دراميأ ويضاف إلى ذلك اهتمامه بالتأملات الجمالية النظرية فى الفن، وقد كتب فاجنر عدة مؤلفات اهتم فيها بتوضيح الأساس النظرى لأعماله الفنية.

وقد بلغ مجموع صفحات مؤلفاته أربعة آلاف وخمسمائة موزعة بين عشرة مجلدات ، بشرت بفن جديد يتألق فى عالم إنسانى جديد يغدو فيه الفن بمثابة الروح للجسد، ذلك أنه كان يحلم بإعادة تكوين الإنسان وجدانياً عن طريق فن جديد»(١).

وقبل العرض لنظرية فاجنر الجمالية فى الأوبرا من خلال كتاباته، والتى تتضمن وجهة نظره فى طبيعة فن الموسيقى ووظيفته، فمن الأهمية بمكان أن نتعرف على علاقة فاجنر بفيلسوفين بارزين فى عصره: نيتشه وشوبنهور.

التقى نيتشه وفاجنر عام ١٨٦٨، وكان لشوبنهور فضل اللقاء بينهما، وقد كان كل منهما يكن الإعجاب بفلسفة شوبنهور التى أثرت فى كليهما على نحو مختلف، وإذا كان قد سبق توضيح العلاقة الفكرية بين نيتشه وفاجنر ونقاط الالتقاء بينهما ثم تدهور هذه العلاقة بعد أن انتقل نيتشه إلى مرحلة فكرية تالية تبنى فيها أفكاراً مختلفة مما جعله ينتقد

شوبنهور وفاجنر على السواء، فسيكون الاهتمام فيما يلي بإلقاء الضوء على علاقة فاجنر بشوبنهور.

توقف فاجنر عند فلسفة شوبنهور، بعد اطلاعه على كتابه الرئيسي «العالم كإرادة وتمثل» ومنذ ذلك الحين لم يتخل عن إعجابه بشوبنهور الذى أثرت فلسفته على فكره وكتاباته وإبداعه الموسيقى، ومن المهم فى دراسة فكر فاجنر وأعماله، أن نضع فى الاعتبار تأثره بفلسفة شوبنهور وبصفة خاصة رؤيته الفريدة للموسيقى(٢).

وسيتضح تأثر فاجنر بنظرية شوبنهور فى الموسيقى عند العرض التالى لكتاباته التى يشرح فيها نظريته الجمالية فى الأوبرا ودور الموسيقى فيها، أما من الناحية الفكرية، فقد تأثر فاجنر - كما بين لنا نيتشه - بنظريات فلسفة شوبنهور العامة وخاصة نظرية التشاؤم والخلاص، فتخلى فاجنر عن الروح التفاؤلية (التى اتسم بها فى بداية حياته الفنية)، واستغرق فى الروح التشاؤمية والاستسلامية التى تنشد الخلاص، وقد انعكس ذلك فى أعماله الدرامية(٣).

وتجدر الإشارة إلى أن شوبنهور لم يبد إعجابه بموسيقى فاجنر فعندما أهدى فاجنر نسخة من أوبراه «خاتم النيبلونجن» لشوبنهور، امتدح الفيلسوف الشعر ولم يبد إعجابه بالموسيقى، وقد يكون تبرير ذلك اختلاف رأيهما بشأن الموسيقى الخالصة، فبينما رأى شوبنهور أن الموسيقى الخالصة كافية للتعبير عن الماهية الحقيقية للعالم أو إرادة الحياة دون حاجة إلى الارتباط بالكلمات أو الشعر الغنائى، رأى فاجنر أن الموسيقى ليست وحدها كافية لتحقيق هذا، وأنها يجب أن تنتقل من التجريد إلى العينية عن طريق اتحادها بالشعر فى فن جديد هو «الدراما الموسيقية» فالشعر فى هذه الحالة سوف يضفى على الموسيقى تحدداً وتعيناً(٤).

وترتبط نظرية فاجنر فى «الدراما الموسيقية» أو «العمل الفنى الشامل» بما أراد أن يقوم به من إصلاح للأوبرا.

فقد عانت الأوبرا - كفن موسيقى غنائى درامى - من مشكلة انحياز مؤلفيها: إما للكلمات (أى نص الأوبرا) وفى هذه الحالة فهم يستخدمون الموسيقى لتساعد الدراما فقط، وإما للموسيقى وفى هذه الحالة فإنهم يضحون بالكلمات ويستخدمونها فقط كأداة يبرزون عليها موسيقاهم(٥).

وبالرجوع إلى القرن الثامن عشر، سنجد أن الأساطير والقصص التاريخية الرومانية ظلت فترة طويلة المصدر الوحيد لكتاب المسرح الغنائى بل أصبح من المألوف تكرار

الأسطورة أو القصة الواحدة أكثر من مرة بتلحين جديد ونص شعرى تعاد صياغته، وللتغلب على ملل الجماهير تحولت الأوبرا إلى مجرد سلسلة من الألحان الجميلة دون أن يكون للعرض الفعلى أية قيمة فعلية، وأصبح الهدف الأساسى هو إتاحة الفرصة لكبار المغنيين والمغنيات لعرض مهاراتهم فى أغان مملوءة بالزخارف اللحنية.

إلا أن فن الأوبرا - فى هذا العصر - قد وجد فى الفنان الألمانى جلوك (١٧١٤ - ١٧٨٧) المصلح الكبير الذى وضع أسس التطور الأوبرالى على قواعد سليمة وارتفع بالمستوى الفنى للمسرحيات الغنائية[٦].

ويمكن إيجاز ما قام به جلوك من إصلاح فى الأوبرا بأنه جعل السلطة العليا للفكرة الدرامية وكتب موسيقى تعنى بأغراض النص من هذه الناحية.

وقد حدد جلوك نفسه مبادئ إصلاحه للأوبرا على هذا النحو:

١- أن يسبق الجانب الدرامى الجانب الموسيقى فى الأهمية.

٢- تجنب وقف الحدث المسرحى من أجل إفساح المجال أمام استعراضات صوتية لا تهدف إلا إرضاء ذوق جمهور الطبقة الراقية.

٣- استخدام رقصات الباليه كجزء متمم للحدث المسرحى لا مقحم عليها بلا مناسبة معقولة.

٤- إعداد الافتتاحية الموسيقية للأوبرا بحيث لا تكون مجرد خليط من الألحان بل لتهيىء المستمعين لمتابعة الأوبرا[٧].

أما فاجنر فقد عنى بتوضيح آرائه الجمالية فى الأوبرا وما يريده لها من إصلاح، بالإضافة لآرائه فى الفن ودوره بوجه عام، وذلك فى عدة كتب وأبحاث ومقالات على النحو التالى:

أوضح فاجنر فكرته عن الفن فى كتابه « الفن والثورة » (١٨٤٩) والتى يصارحنا - فى مقدمة كتبها حين أعاد طبع الكتاب عام ١٨٧٢ - أنه استقاها من فيورباخ وبقى وفياً لها طوال حياته، فقد رأى فاجنر أن هدف الفن التعبير بصدق عن سعادة المجتمع الحر، وأن المجتمع ككل هو الذى يخلق الفن العظيم، وهو ما ينبغى أن يجعلنا نقدم الفن للجميع بعد تخليصه من الروابط التجارية والبعد به عن أن يكون وسيلة للتكسب[٨].

وفصّل فاجنر - فى الكتاب المذكور - فكرته عن العمل الفنى الشامل الذى ظهر قديماً فى الدراما الإغريقية التى عبرت عن الطبيعة الإغريقية ومثلت الشعب وهو يواجه نفسه ويعى ذاته، ومنذ تدهورت التراجيديا فيما بعد أصبح الفن أقل تعبيراً عن وجدان المجتمع

وانقسمت الدراما إلى عناصرها الفنية التى تتركب منها، كما يذكر أن الفن الإغريقى قام على روح إنسانية رفيعة، ولهذا يجب أن يكون هدف الفن والإصلاح الاجتماعى خلق ذلك الإنسان القوى الباهر «الذى يكتسب من الثورة قوتها ومن الفن جماله» ويصبو فاجنر إلى العصر الذى يتحرر فيه الإنسان من الاهتمام بماديات الحياة التى سيحفل بها المجتمع، وعندئذ «سوف ينطلق الإنسان بكل طاقته الحرة لإبرازها فى انطلاقة الفن» ويصبح كل إنسان فنانا، وتختفى ممارسة الفن بقصد الربح(٩).

وأكمل فاجنر فى بحثه «العمل الفنى للمستقبل» الذى كتبه بعد «الفن والثورة» بأربعة شهور وجهة نظره عن العمل الفنى الشامل المتحد، وعن ترابط عناصره الفنية المختلفة، فقسم ملكات الإنسان إلى ثلاثة أنواع متميزة: هى العقل الذى يعبر عن نفسه بالكلمة، والقلب الذى يجد تعبيره فى النغم، والجسد الذى يعبر بالحركة، ورأى فاجنر أن الفن الحقيقى هو ما ينتج عن اتحاد هؤلاء الأشقاء الثلاثة لأنه حينئذ يمثل التعبير عن ملكات الإنسان مجتمعة.

وهو يذهب فى حماسه للعمل الفنى الشامل المتمثل فى الدراما إلى الحط من شأن كل فن منفصل عن غيره(١٠) .

أما وجهة نظره فى إصلاح الأوبرا، فقد ظهرت فى بحثه «الأوبرا والدراما» الذى أنجزه فى فبراير سنة ١٨٥١ فى ثلاثة أجزاء، وهو يعد أضخم كتب فاجنر النظرية، وعرض فيه معظم أفكاره النقدية والفنية.

وحدد فاجنر فى هذا البحث الخطأ الذى أدى إلى تدهو الأوبرا كنموذج فنى قائلا: «يكمن الخطأ القائم فى الأوبرا فى تحول إحدى وسائل التعبير فى الأوبرا وهى الموسيقى إلى موضوع للتعبير، فى حين تحول موضوع الأوبرا الأصلى وهو الدراما إلى مجرد وسيلة تعبيرية».

وهو يرى أن الناس قد اعتادوا هذا الوضع الشاذ الذى يستخدم الموضوع الدرامى للأوبرا وسيلة وتعلّة لاستعراض الموسيقى التى أصبحت هدف الأوبرا كلها، وعمل فاجنر فى هذا البحث على البرهنة على إمكان الوصول إلى نتائج فنية هائلة من تعاون الموسيقى والشعر المسرحى، وإنقاذ الأوبرا من العقم الذى يخلقه تسلط الموسيقى وحدها عليها(١١).

وقد بدأ اهتمام فاجنر بمؤلفات شوبنهور منذ خريف عام ١٨٥٤، وخاصة فيما يتعلق بمفهوم شوبنهور الفريد عن الفن والموسيقى بالذات، وقد تأثر فاجنر برأى شوبنهور فى الموسيقى كما تبين ذلك فى رسائله وكتاباته النثرية، ويمثل هذا التأثر نقطة تحول حرجة

فى فن فاجنر وفى نظريته عن الفن، فهو قد رأى فى بحثه «الأوبرا والدراما» (١٨٥١) قيام العمل الفنى التركيبى(الشامل) على الموسيقى والحركة، مع وضعه الموسيقى فى موقف يكاد يكون ثانويا لا تلعب فيه دورا مستقلا، إلا أن ذلك لا يستقيم مع منح الموسيقى ذلك المركز المرموق بين الفنون عند شوبنهور الذى عبر بوضوح عن رفضه لربط الموسيقى ربطاً وثيقاً بالحوار والحدث الدرامى لأنها عندئذ «تستعير لغة غير لغتها الخاصة».

ومع هذا الاختلاف الفكرى، بشأن الموسيقى، كان لزاماً أن يبحث فاجنر عن حل وسط يوفق بين نظريته فى وحدة الفنون وتركيبها، وبين مفهوم شوبنهور عن الموسيقى(١٢).

وفى عام ١٨٦١، كتب فاجنر مقال «موسيقى المستقبل» الذى نلمح به آثار الاتجاه الشوبنهورى، فقد ذهب فى هذا المقال إلى القول بأن الأسلوب «الكنترابنطى» الذى يتجلى فى الموسيقى الكورالية الكنسية قد حقق تأثيرا مضاعفا وبلغ الذروة التى لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق الموسيقى وحدها(١٢).

كذلك نرى تأثير شوبنهور فى هذا المقال متمثلاً أيضا فى وصف فاجنر للسيمفونية بأنها «وحى مباشر هابط من عالم آخر يكشف عن علاقة بين الظواهر الطبيعية مختلفة تمام الاختلاف عن الرابطة المنطقية التى ألفناها».

ويقودنا هذا إلى نقطة حاسمة حين نجد فاجنر يقول بأننا نحس بالحيرة أمام هذا الوحى الهابط من عالم آخر لأن طبائعنا تعتمد على علاقات منطقية، غير أننا حين نستمع إلى هذه الموسيقى على أنها جزء من دراما تمثل على خشبة المسرح يستطيع المشاهد أن يعثر فى الدراما على العلاقات المنطقية التى يحتاج إليها، بينما تغير الموسيقى فى نفس الوقت هذه الارتباطات المنطقية إلى وحى مذهل مفعم بالنشوة.

ويمكن القول بأن هذا الرأى ـ عند فاجنر ـ يمثل نظرية مغايرة للنظرية التركيبية السابقة، إذ يحاول هنا التوفيق بين مفهوم شوبنهور للموسيقى وبين الفكرة التركيبية، فالموسيقى هنا تلعب دورا أشد استقلالا فى مجال التركيب مما لعبته من قبل، كما تسير هذه النظرية الجديدة عند فاجنر موازية للدراما الموسيقية «تريستان وايزولده» التى ألفها فى نفس هذه الفترة، فموسيقى هذه الدراما لهى أكثر استقلالا من موسيقى درامات «ذهب الراين» و«فالكيرى» بل وأكثر استقلالا مما تسمح به قواعد نظرية الأوبرا والدراما، وذلك لقيامها على الأسس التى بسطها فى مقاله «موسيقى المستقبل»(١٤).

ويرى د. ثروت عكاشة فى خطوط نظرية فاجنر الجديدة التى وفق فيها بين نظريته ونظرية شوبنهور فى الموسيقى من المثالية التأملية والميتافيزيقية ما يجعلها بعيدة كل البعد

عن نظريته القيمة فى «الأوبرا والدراما» وهى النظرية المانية الحسية ذات النزعة العملية، لقد نظر فاجنر إلى الموسيقى والدراما على أنهما رؤى كاشفة، وإننا لنرى فى درامته الموسيقية «بارتسيفال» تجسيدا مثاليا لهذا المفهوم الرائع، وهى الدراما التى يقول عنها «إن الموسيقى لتدوى بالنغم حتى لقد ترى بعينيك على المسرح ماتنطق به الموسيقى»، ثم يضيف موضحا لكم أود أن أسمى مسرحيتى فصولاً من موسيقى مرئية»(١٥).

من زاوية أخرى، يمكن ملاحظة أن هناك كثيراً من أوجه التناقض بين نظرية فاجنر وتطبيقاته الفنية « إذ انتهى الأمر على غير ما تصور فاجنر فى البداية، فقد طالب بوجوب تسلط الشاعر على الموسيقى وانتهى الأمر بقيادة الموسيقى للشاعر وتوجيهه له، كذلك الدراما التى أراد لها أن تصبح هى الغاية على أن تكون الموسيقى وسيلتها، انقلبت فأصبحت الموسيقى غاية والدراما وسيلة...»(١٦).

القسم الثانى: نظرية هانزلك الجمالية فى الموسيقى

إدوارد هانزلك (١٨٢٥ ـ ١٩٠٤) هو أحد نقاد الموسيقى المعاصرين لفاجنر، وقد كان ناقداً شديد الموضوعية لهذا الموسيقى ولغيره من الموسيقيين، وتبدو موضوعيته فى نقد فاجنر فى إبدائه الإعجاب بأوبرا «تانهويزر» فى حين أن أوبرا «لوهنجرين» تعرضت لهجومه.

ولم يكن فاجنر وحده هدفا لنقد هانزلك، بل وجه نقده أيضا لموسيقى «برليوز» و«ليست» وكان أهم ما أخذه هانزلك على موسيقى معاصريه هو إقحامهم عناصر غريبة عن الموسيقى وتحويلها إلى موسيقى ذات برنامج Program Music.(١٧)

وقد شارك هانزلك فى الحياة الثقافية فى فيينا، وعرِّف كناقد موسيقى فى «جريدة فيينا» وفى الخمسينيات من القرن التاسع عشر انصرف اهتمامه إلى علم الجمال وتاريخ الموسيقى، وكتب فى هذا المجال مؤلفه الهام « الجميل فى الموسيقى» واتخذ نقطة البدء فيه معارضة الاتجاهات السائدة للذوق الموسيقى فى عصره، ويرجع لهانزلك الفضل فى إرساء قواعد النقد الموسيقى لا فى بلاده فحسب بل خارج بلاده أيضا(١٨).

وبدايةً لعرض نظرية هانزلك الجمالية فى الموسيقى، يمكن القول إن ما لفت الأنظار بقوة تجاه تلك النظرية هو «اعتراضه على القائلين بأن هدف الموسيقى هو إثارة الانفعالات، أو إن الانفعالات هى الموضوع الذى تقصد الأعمال الموسيقية توضيحه»(١٩).

فمن وجهة نظر هانزلك ، ليس هناك ارتباط علمى بين العمل الموسيقى والانفعالات التى قد يثيرها، وهذا لأن الانفعالات تختلف باختلاف تجربتنا وقابليتنا للتأثر، بينما الخاصية الموسيقية لكثير من المؤلفات الموسيقية هى التى تحدث تأثيراً عميقاً ومتعة جمالية وهو ما

لا يتغير البتة. وطبقا لوجهة نظره، فالتركيبات الصوتية البارعة هي المادة ووسيلة التعبير التي يمثل بها المؤلف الحب والشجاعة والسعادة. .إلخ، إلا أن المشاعر والعواطف المحددة غير قابلة للتجسيد في الموسيقى... ذلك لأن الشعور بالأمل لا يمكن فصله عن تصور حالة أكثر سعادة آتية والتي نقارنها بالحالة الموجودة بالفعل، والشعور بالحزن يتضمن مفهوما عن حالة سعيدة ماضية. نقارنها بالحالة الموجودة بالفعل، وهذه بدقة أفكار أو تصورات يعد تحويلها إلى شكل مادىmaterial form أمراً خارجاً عن قدرة الموسيقى[٢٠].

غير أن هناك نوع معين من الأفكار تعد قابلة تماما إلى التعبير عنها بوسائل تنتمي ولا شك إلى مجال الموسيقى، وهذا النوع يضم كل الأفكار التي - بانسجامها مع الأداة (الموسيقية) التي تلتجأ إليها - ترتبط بتغيرات مسموعة في : القوةstrength، والحركة motion، والنسبة ratio : (أي أفكار زيادة الشدة intensity [٢١] أو تناقصها، سرعة الحركة أو تباطؤها، التركيب البارع أو التعاقب البسيط).

وهكذا يمكن أن يوصف التعبير الجمالي aesthetic للموسيقى بمصطلحات مثل: رشيق، أو رقيق، أوعنيف، أو نشيط، أو أنيق، أو حيوي، وهي كلها أفكار يمكن التعبيرعنها بتحويلات متماثلة في الصوت، وهذه المصطلحات المذكورة تصف مباشرة الظاهرة الموسيقية، وما يعبر عنه المؤلف من أفكار هي أساسا وأولا أفكار ذات طبيعة موسيقية صرفة purely musical nature.[٢٢]

ثم يتساءل هانزلك، أي نوع من المشاعر يمكن أن تمثله الموسيقى؟ ويجيب على ذلك بأن الموسيقى لا تمثل من المشاعر سوى خصائصها الديناميكية dynamic properties : السرعة والبطء، القوة والعنف، والتزايد والنقصان في الشدة، فالموسيقى لا تعبر إلا عن الحركة المصاحبة للمشاعر لا المشاعر ذاتها[٢٣].

أما أي شيء آخر يبدو في الموسيقى أنه مصور لحالات شعورية، فهو يكون رمزياً symbolical، فالأصوات مثلها، مثل الألوان، ترتبط في أذهاننا أصلاً بمعان رمزية محددة، وهي تحدث تأثيرها على نحو مستقل وسابق على أي تصميم فني[٢٤].

ومن أهم ملامح نظرية هانزلك الجمالية في الموسيقى، هي معارضتها للمزج بين الفنون (وهي الغاية التي استهدفها فاجنر) وللمفهوم الرومانتيكي في توحيد الموسيقى والشعر أو توحيد الفنون كافة، فقد نظر هانزلك للموسيقى نظرة مخالفة تماما ستتضح لنا فيما يلي.

لقد كتب هانزلك في كتابه «الجميل في الموسيقى» "The Beautiful in Music" (١٨٥٤) ما يحدد به طبيعة الموسيقى فقال:

«إذا أردنا أن نقرر إذا ما كانت الموسيقى تتصف بصفة التحدد، ونبحث فى طبيعتها وخصائصها، وفى حدودها واتجاهاتها، فمن الواجب ألا نأخذ فى اعتبارنا أى شئ سوى موسيقى الآلات، فما تعجز موسيقى الآلات عن الوصول إليه يتجاوز أيضا نطاق الموسيقى بمعناها الصحيح: إذ أن موسيقى الآلات هى وحدها الموسيقى الخالصة المكتفية بذاتها... ولفظ «الموسيقى» بمعناه الصحيح ينبغى أن يستبعد منه المؤلفات التى تلحن فيها الكلمات... بل إن من الواجب أن تستبعد من مجال الموسيقى المؤلفات التى يقدم لها بنصوص مكتوبة، أو ما يسمى بالموسيقى ذات البرنامج، فاتحاد الموسيقى بالشعر وإن كان يزيد من قدرتها فهو لا يوسع من حدودها»[٢٥].

وبعد بضع صفحات يضيف هانزلك (موضحا الاختلاف بين نظريته والنظريات الجمالية السابقة عليه):

«إن السبب الأكبر فى عجز الناس عن كشف عناصر الجمال التى تحفل بها الموسيقى الخالصة هو أن المذاهب الجمالية القديمة كانت تحط من قدر العنصر المحسوس، وتخضع الموسيقى لاعتبارات الأخلاق أو الشعور أو «الفكرة» فى مذهب هيجل»[٢٦].

والسؤال الذى يفرض نفسه الآن: هل رفض هانزلك الاستجابة الانفعالية للموسيقى رفضاً تاماً مخالفاً بذلك الحقيقة التى أكدها الفلاسفة والموسيقيون بل وتجربة مستمعى الموسيقى أنفسهم؟

من الملائم فى هذا الموضع أن نتعرف على (النظرية الانفعالية) فى الفن، وعلى أى نحو رفضها هانزلك.

النظرية الانفعالية فى الفن

شاعت النظرة إلى الفن على أنه سجل لانفعالات الإنسان وأداة لتوصيلها إلى الآخرين على أوسع نطاق فى القرن التاسع عشر، وارتبطت هذه النظرة بالحركة الرومانتيكية فى هذا العصر (وإن كانت قد وجدت قبل ذلك بدرجة ما فى العصور السابقة). وكان من رواد الحركة الرومانتيكية فى مستهل القرن التاسع عشر: ووردزورث وشيلى فى الشعر، وفيكتور هوجو فى الدراما ، وبيتهوفن وشوبرت فى الموسيقى وجريكو وديلاكروا فى التصوير ، وهؤلاء الفنانون لم يخلقوا فناً انفعالياً فحسب، بل إن الكثيرين منهم، مثل ووردزورث وهوجو، قد كتبوا عن هذا الفن وقدموا دفاعاً نظرياً مقنعاً عنه، وقد حملت الثورة الرومانتيكية على «الكلاسيكية الجديدة» التى كانت تقف بوجه خاص فى وجه

الانطلاق العاطفى فى الفن، أما الرومانتيكيون فكانوا يسعون إلى إعادة الحيوية والتلقائية فى الفن، وتميزت أعمالهم بالانفعالية والحرارة الشديدة، ولجأوا إلى التجديدات الفنية ـ التى حفل بها القرن التاسع عشر ـ عندما اتضح لهم عدم كفاية الأساليب الفنية التقليدية فى التعبير عن الذات، والنظرية الجمالية المعبرة عن وجهة النظر الرومانتيكية هى النظرية الانفعالية(٢٧).

وقد عرضت النظرية الانفعالية بطريقة منهجية مفصلة عند بعض المفكرين الجماليين مثل: أوجين فيرون، وليو تولستوى، ودوكاس(٢٨) وأصحاب هذه النظرية يرون أن الانفعال أساسى للتجربة الجمالية على الدوام ويثبتون ذلك بدراسة التجربة الجمالية ذاتها، وقد قدم دوكاس أكبر تحليل مفصل لهذه التجربة، وهو يرى أن الانفعال أساسى للتذوق الجمالى لأن الانفعال فى رأيه هو بعينه مانسعى إليه حين ننظر إلى الأشياء جمالياً ففى التأمل الجمالى يتفتح المرء تماماً لاستقبال الشعور feeling. والشعور هو «اكتمال التأمل ونجاحه».

والواقع أن دوكاس قد عبر عن طبيعة جزء كبير من التجربة الجمالية ، فكثير من الناس إذا لم «يتأثروا» أنكروا اكتمال الإدراك الجمالى لديهم(٢٩).

إلا أن نقاد النظرية الانفعالية لا ينكرون أن الانفعال يمكن أن يثار خلال التجربة الجمالية، ولكنهم ينكرون أن يكون للانفعال أى مركز مميز، فهم لا يهتمون بالانفعال أكثر أو أقل مما يهتمون بأى عنصر آخر(كالسطح الحسى للموضوع، أو التنظيم الشكلى له، أو الارتباطات الرمزية للعمل) ويمضى بعض نقاد النظرية الانفعالية أبعد من ذلك، فهم يرون أنه إذا كان اهتمامنا منصباً على إثارة الشعور فعندئذ لا تكون تجربتنا جمالية بحق: فلما كان الاهتمام لا ينصب على الموضوع فى طبيعته الباطنة، فإن موقف المشاهد عندئذ لا يكون جمالياً(٣٠).

ويعد الناقد الموسيقى هانزلك، من أقوى نقاد النظرية الانفعالية، فهو يقول: فى فعل الاستماع الخالص، نستمتع بالموسيقى وحدها، ولا نفكر فى إقحام أى موضوع خارج عنها، أما الميل إلى استثارة انفعالاتنا، فينطوى على شىء خارج الموسيقى ويترتب على ذلك استحالة إدراك الطبيعة المميزة للموسيقى والقيمة الكامنة فيها(٣١).

وفى حقيقة الأمر «كان تفسير هانزلك للموسيقى أنها ليست أداة للتعبير عن الانفعالات المعتادة، بقدر ما هى لغة من الأصوات لها معانيها الخاصة، فهى عنده لغة نستمع إليها ونفهمها ولكن لا يمكن ترجمتها بلغة الانفعالات المعتادة والمشاعر والتصورات المستمدة من الحياة الجارية ذلك لأنه ليس فى الموسيقى معنى أو مضمون منفصل عن الشكل، لأنها

الفن الذى يكون شكله هو مضمونه، ومضمونه هو شكله»[٣٢].

وبالرغم من عناية هانزلك بالشكل فى الموسيقى ، وتأكيده بأنه جوهر الموسيقى ولبها، فهو لا يرجع جمال الموسيقى إلى التحليل الرياضى العقلى فيقول:

«إن الأشكال التى يقدمها الصوت ليست فارغة، وليست غطاء لفراغ، بل هى نبع دافق من الحيوية، وإذا قارنا الموسيقى بالأرابيسك، فإنها تصبح أقرب إلى اللوحة، ولكنها لوحة لا نستطيع أن نحدد موضوعها بالكلمات أو نردها إلى مقولة من مقولات الفكر، ذلك لأن الموسيقى معنى وتسلسل منطقى، ولكن بالمعنى الموسيقى، وهى لغة نتحدث بها ونفهمها، ولكننا غير قادرين على ترجمتها»[٣٣].

وردا على التساؤل المطروح سابقا عن موقف هانزلك من الاستجابة الانفعالية للموسيقى، نشير هنا إلى تنويه بعض النقاد والكتاب إلى عدم إنكار هانزلك التام للاستجابة الانفعالية للموسيقى ـ كما أشيع دائما عنه ـ فعلى سبيل المثال، يقول «جوليوس بورتنوى»:

«لم يغب عن ذهن هانزلك أبداً أن التجربة الجمالية هى فى أساسها تجربة انفعالية، ولكنه رفض بشدة الرأى القائل بأن القيمة النهائية للجميل تتوقف دائما على شهادة المشاعر»[٣٤].

ويقول «ألفرد اينشتاين »:

«الواقع أنه من الضرورى أن ننظر إلى هانزلك نظرة جادة للغاية، فهو لم يكن على غير دراية بضرورة توفر استجابة انفعالية فى أى إدراك للجمال... ولكنه اعترض على الفكرة القائلة بأن الموسيقى قد وجدت لإثارة المشاعر»[٣٥].

ومما يذكر ، أن السيكلوجى الإنجليزى «إدموند جيرنى» فى كتابه «قدرة النغم» power of sound(١٨٨٠) ، قد أورد فى كتابه ما يماثل أقوال هانزلك عن الموسيقى، إنما فى عبارات مختلفة، إذ قال إن مهمة الموسيقى هى: «تحقيق انطباعات عن أشياء مجهولة، هى قوالب موسيقية، تمثل أشياء لا تخرج عن نطاق الموسيقى، وجمالها لا يمكن أن يستمد من أية قاعدة خارجية، فالموسيقى ليست فناً تصويرياً مثل الفنون الأخرى، بل هى فن لا تصويرى(أى لا يصور أشياء سابقة له فى الوجود) ولعلها تبدو فى نظرنا بتأثير وهم سيكلوجى نوعا من التعبير، ولكن هذا لا يعنى أننا قادرون على تحديد ما تعبر عنه»[٣٦].

وقد جرى تصنيف «هانزلك» و«جيرنى» كنقاد باعتبارهما من أصحاب النزعة الشكلية فى الموسيقى. ولمزيد من التوضيح، ينبغى التعريف بالنظرية الشكلية فى الفن.

النظرية الشكلية فى الفن

وتعد هذه النظرية نقيضاً لنظرية المحاكاة، فإذا كانت نظرية المحاكاة تؤكد علاقة الفن بالحياة فهو إما أن يكون «مرآة» مباشرة لها، وإما أن ينهل منها ويحاول إيضاحها، فالنظرية الشكلية ترى أن الفن ليس مكلفا بترديد الحياة أو الاقتباس منها، والفن إذا شاء أن يكون فناً ينبغي أن يكون مستقلاً مكتفياً بذاته»[٢٧].

وتعد النظرية الشكلية دفاعاً نظرياً عن الفن الحديث، ولقد كان المفكران الشكليان البارزان: كلايف بل Clive Bell وروجر فراى Roger Fry ناقدين فنيين وجدا نفسيهما يكتبان لجمهور لم يكن يستطيع أو يريد تذوق أهم حركة فنية فى عصرهما، وقد وجدا أن الناس يبحثون فى الفن عن تصوير لموضوعات «الحياة الواقعية» ويعجزون عن الشعور بالقيم المميزة والثمينة فى الفن وبذلك فهم مفتقرون إلى التجربة الجمالية الأصيلة، ويحدد «فراى» أن اللوحة أو النحت يكون عملاً فنياً عندما ترتبط عناصر التصميم (الخط، والكتلة، والنور والظل، واللون) فيما بينها على نحو من شأنه أن يجعل العمل يتصف بما يسميه «بل» - في عبارة مشهورة - بـ «الشكل ذى الدلالة significant form» الذى يعرفه على النحو التالي:

«إنه العلاقة الشكلية التى تثير فى المشاهد المنزه عن الغرض «انفعالاً جمالياً»، وهذا الانفعال من نوع فريد مخالف تماما لانفعالات الحياة»[٢٨].

وقد بحث الشكليون فى الفنون الأخرى كالأدب والموسيقى، فيرى «بل» أن الأدب لا يكون أبدا فناً خالصاً لأن «الشكل يكون مثقلاً بمضمون عقلى وهذا المضمون حالة نفسية تمتزج بانفعالات الحياة وترتكز عليها »، ويقبل «بل» دون مواربة النتيجة القائلة: إن النزعة الشكلية لا تستطيع تفسير القيمة التى يجدها الناس في الأدب، والتى يعترف هو ذاته بأنها عظيمة للغاية[٢٩].

ولكن على حين أن الأدب يثير صعوبات أمام الشكليين، فالموسيقى لا تثير أية إشكالات كهذه وينظر «بل» و«فراى» إلى الموسيقى على أنها الفن «الخالص» بالمعنى الصحيح، وهم فى ذلك يواصلون الاعتقاد الذى ظل يجد له أنصارا طوال القرن التاسع عشر والذى تلخصه عبارة «وولتر باتر» الشهيرة: كل فن يهفو على الدوام إلى حالة الموسيقى، فالموسيقى لا «تحاكى» موضوعات ولا «تروى» قصة، بل هى لا تستطيع أن تفعل ذلك، فوسيطها على خلاف وسيط التصوير أو الأدب لا يسمح لها بذلك، فمن الضرورى أن يكون قوامها ترتيبات شكلية من العناصر التى يتألف منها وسيطها - وهى الأنغام ، الأعمدة

الصوتية، إلخ... ـ تماما كما يقول التعريف الشكلي للفن، والمتلقي الجمالي يستجيب للأصوات المشكلة ذاتها، دون أن تحول انتباهه أية دلالة تصويرية أو تمثيلية، وقد يحاول المستمع «غير النقي» أن يجد في الموسيقى انفعالات بشرية من الرعب والغموض، والحب والكراهية، ولكنه يكون عندئذ ـ على حد تعبير «بل» ـ قد تهاوى من القمم العليا للنشوة الجمالية إلى السفوح الراكدة المأمونة للبشرية الدافئة»(٤٠).

ويذكر المفكر الجمالي «جيروم ستولنيتز» أنه من الطريف أن نرى كيف اضطر الناقد الموسيقى الشكلي إدوارد هانزلك قبل نصف قرن من عهد «بل» و«فراي» إلى أن يكافح ضد التذوق «غير الخالص للموسيقى» فهو بدوره يتحدى الذوق السائد لجمهور الفن، ويلجأ في ذلك إلى حجج تدهشنا موازاتها الدقيقة لحجج «بل» و«فراي» فهو يقول في كتابه «الجميل في الموسيقى» بأن الموسيقى «كل متكامل قائم بنفسه، لا يرتبط على الإطلاق بحقائق العالم الخارجي»، و«أن جمال القطعة الموسيقية هو جمال موسيقى على التخصيص ـ أي أنه يكمن في تجمعات الأصوات الموسيقية، ويستقل تماما عن جميع الأفكار الدخيلة على نطاق الموسيقى». ومن هنا فإن من واجب المستمع أن يركز انتباهه على المسار الشكلي وطريقة التصرف في «الصوت والحركة» ويشير «بل» في مجال الفنون البصرية إلى أن أولئك الذين يفتقرون إلى هذا الوعي بالشكل يمكنهم على الأقل أن يهتموا بالموضوع المصور، إلا أنهم لن يتذكروا من اللوحة بعد أن يروها سوى موضوعها، أما في الموسيقى، فنظرا إلى عدم وجود موضوع كهذا فإن مثل هذا المخرج مستحيل، ولكن هانزلك يقول بأن هناك وسيلة أخرى يستطيع بها السامع غير المدرب أن يخرج عن الهدف الموسيقى وأن يفوت قيمتها على نفسه، تلك هي أن يستخدم الموسيقى وسيلة لإثارة انفعالات سطحية مبهمة، بدلا من أن يفهم البناء المحدد للموسيقى، ويقول هانزلك بازدراء إنه في نظر هذا المستمع «يبعث السيجار الجيد.. أو الحمام الدافيء.. نفس المتعة التي تبعثها سيمفونية» ونظراً إلى أنه لم يستمع إلى الموسيقى بحق، فإنه لن يستخلص انطباعا محددا باقياً، عن القطعة الموسيقية الخاصة، بل سيستخلص «التأثير اللاحق الغامض لمشاعره فحسب»(٤١).

وفي حقيقة الأمر، فإن رفض هانزلك لأن يكون دور الموسيقى هو إثارة الانفعالات فحسب ورؤيته لجمال الموسيقى باعتباره كامناً في الأصوات والأشكال الموسيقية ذاتها، قد جعل هناك التباساً في فهم نظريته في الموسيقى عند البعض فعدوه من القائلين باستقلال الموسيقى عن أي شيء خارج عنها(المشاعر والمعاني والأفكار).

وعلى سبيل المثال لا الحصر، يذكر موريس ويتزMorris Weitz في كتابه «مشكلات في الإستطيقا» : أنه إذا كان جميعنا يوافق على أن الموسيقى هى نغمات تصل إلينا عبر الآلات الموسيقية، بما فى ذلك الصوت البشرى، وتقوم بين هذه النغمات علاقات إيقاعية وهارمونية معينة، فالمشكلة الجمالية تبدأ عندما يظهر هذا السؤال: هل تحتوى الموسيقى على عناصر أخرى، على وجه التخصيص هل تحتوى أفكاراً أو عواطف أو آثاراً تمثيلية representations؟

ويجيب «ويتز» على هذا السؤال، بأنه ـ فى واقع الأمر ـ هناك مدرستان متنازعتان فى تلك المسألة:

١ـ تؤكد المدرسة الأولى استقلال الموسيقى وتعتبرها أساسا (أصواتا فى حالة حركة) sounds in motion بدون رجوع لأى شئ خارج الموسيقى نفسها، أو اعتبار أن الموسيقى يمكن أن تمثل أى شئ.

ويمثل «إدوارد هانزلك» هذه المدرسة فى كتابه «الجميل فى الموسيقى».

٢ـ أما المدرسة الثانية فتؤكد تبعية الموسيقى لما هو خارج عنها، وترى أن الأنغام أكثر من مجرد أصوات فى حالة حركة، ذلك لأن بإمكانها أن تشتمل على أفكار وعواطف وقصص بل على فلسفات للحياة.

ويمثل «سوليفان»J.W.N. Sullivan المدرسة الثانية فى كتابه «التطور الروحى لبيتهوفن» الذى يحاول فيه أن يبرهن على أن الموسيقى، على الأقل فى حالة بيتهوفن يمكن أن تتضمن قيما روحية spiritual values.(٤٢)

غير أن هذا التفسير الذى قدمه «ويتز» لنظرية هانزلك ليس هو التفسير الوحيد لها، فقد قدم «كارل دالهوس» Carl Dalhaus(٤٣) تفسيراً آخر لها وذلك من خلال عرضه النقدى لتلك النظرية فى كتابه «إستطيقا الموسيقى»:

يذكر الوهس أن مقولة هانزلك «أن الأشكال المتحركة صوتياًforms moved in sounding هى المضمون الوحيد لموضوع الموسيقى غالبا ما يستشهد بها وغالبا أيضا ما يساء فهمها، وتمثل هذه المقولة الفكرة الرئيسية التى تدور حولها بقية كتابه «الجميل فى الموسيقى».

ويرى المؤلف أن هانزلك أراد أن يعارض متحدياً النظرية الجمالية الانفعالية esthetics of emotion وقد صاغ هانزلك عبارته ـ وإن كان ذلك مبررا ـ على شكل مفارقة، (تناقض ظاهرى)as a paradox فالشكل هو المضمون، وقد أثارت دعواه الاستفزازية نزاعاً أو

خلافاً يبدو أنه لم ينته حتى الآن[٤٤].

ثم يقول دالهوس: «إذا كانت دعوى هانزلك قد أبليت حتى أصبحت تلك العبارة الشائعة أن الموسيقى ليست سوى الشكل، وهذا الشكل هو صوت خال من التعبير وفارغ، ينبغى ألا يقع اللوم على هانزلك».

ويوضح المؤلف ذلك، بقوله أن هانزلك ذكر بوضوح أن مفهومه للشكل هو الشكل الداخلى inner form، فالشكل عنده ليس فقط تعبير الروح، بل إن الشكل هو ذاته روح spirit، كما أن الشكل ، فى عبارة أخرى لهانزلك، هو ماهية essence[٤٥] يتم إظهارها على نحو كامل، وطبقا لذلك فالشكل ليس مجرد مظهر لجوهر ما ينبغى البحث عنه خارج الموسيقى فى الانفعالات emotions أو البرامج programs. ولأن هانزلك يعتقد أن الشكل هو روح وماهية، فقد استطاع القول على نحو متماسك المعنى إن الشكل هو مضمون يظهر فى مادة النغمات material of tones ويدرك فيها[٤٦].

يقول هانزلك إن الموسيقى «لغة» وإن التأليف الموسيقى «هو عمل الروح working of spirit فى مادة ملائمة لهذه الروح».

وينظر دالهوس إلى هذه المقولة نظرة نقدية فيقول بأن فكرة تأسيس مفهوم الشكل الموسيقى على مفهوم الروح فى اللغة الموسيقية ينقذ الإستطيقا من التخبط فى الضباب العام للنظرية الجمالية الانفعالية، ولكنها من ناحية أخرى تتجه نحو إذابة الجماليات فى التاريخ بما أن روح اللغة (أو اللغة الموسيقية) تاريخية، ولكن هانزلك تراجع عن الوصول إلى هذه النتيجة، بل لقد اتهم هيجل بأنه خلط دون تبصر بين نظرته التاريخية إلى الفن وبين نظرية جمالية بحتة، كما لو كان هانزلك يستطيع أن يستغنى عن جهود هيجل فى ربط المذهب system بالتاريخ[٤٧].

وعلى الرغم من أن هانزلك حاول أن يحدد شروط الجميل فى الموسيقى باعتباره شاملا universal ومنفصلا عن التاريخ (إلا أنه كان مسوقا ضد إرادته إلى أن يضيف طابعاً تاريخياً على مقولاته الجمالية). وعلى أية حال فإن ذلك لم ينتقص إطلاقا من أهمية فكرته أن الشكل فى الموسيقى ينبغى أن يفهم باعتباره شكلاً داخلياً «روح تتخذ شكلاً خارجياً انطلاقاً من داخلها» وهذه الفكرة لم تفهم من خصوم هانزلك أو تم اجتنابها، فقد وقع هؤلاء الخصوم فى شرك العادة المتأصلة فى النظر إلى الشكل والمضمون كنقيضين[٤٨].

ويرى دالهوس أنه بدون أن نفترض - مثلما افترض هانزلك - أن الشكل ليس مجرد مظهر خارجى بل بالأحرى ماهية an essence، فلن يكون هناك أى معنى للقول بأن

الشكل هو مضمون الموسيقى، ولن يكون هناك أى معنى لأن نسلم إلى الشكل الوظيفة التى نسبت إلى الشعور affectأو الحالة النفسية mood فى النظرية الجمالية الانفعالية، كما يرى المؤلف أنه من الممكن العثور على حل للتناقض الظاهرى paradox الذى استخدمه هانزلك لتحريك ركود الجماليات السائدة، وأن المعنى الحق الذى قصده هانزلك ظل محتجبا دون القدرة على فهمه فهما صحيحا(٤٩).

ولتوضيح ذلك، يقول دالهوس ـ فى عبارة أخرى ـ بأن إعطاء هانزلك عنوان «المضمون» للأشكال المتحركة صوتيا ليشهد ليس على كونها روحاً فحسب، بل أنها أيضا تقوم بالوظيفة التى نسبت إلى مضمون الموسيقى من قبل النظرية الجمالية الانفعالية التى حددت المضمون باعتباره شعورا as affect. والرأى الذى وقف هانزلك ضده، قد عبر عنه ـ وهو لا يزال فى حالة جنينية ـ جوان جاكوب إنجل Johann Jacop Engel الذى يقول فى عبارة له استشهد بها هانزلك:

«إن السيمفونية، أو السوناتا ، إلخ... يجب أن تحتوى على عرض عاطفة واحدة إلا أنها تلد العديد من المشاعر». وعلى هذا فطبقا لرأى «إنجل» تعتبر الفكرة الرئيسية The theme المعروضة فى العمل الموسيقى والتى تلم شتات الأجزاء الأخرى فى العمل هى شعور أو عاطفة(٥٠).

ويختلف هانزلك مع «إنجل» معلنا أن الفكرة الرئيسية فى حركة موسيقية هى البناء النغمى The tone - structure المعروض فى البداية، وليس الانفعال المعبر عنه فيها، وهذا البناء النغمى هو المركز الذى تتجمع حوله كل تفاصيل العمل الموسيقى وترتبط معا، ويرى هانزلك أن هذه الأفكار الرئيسية لا تجلب للموسيقى من الخارج كالمشاعر أو البرامج. بل بالأحرى أن هذه الأفكار ذاتها هى الموسيقى The themes themselves are music.(٥١)

ثم يطرح «دالهوس» وجهة نظره الخاصة فى الخلاف الدائر بين النظرية الانفعالية والنظرية الشكلية فى تحديد موقع الجمال فى الموسيقى، فيذكر أن هانزلك كان مقتنعا بأنه ليس هناك ما هو أبعد عن الصحة من اختيار «إما ـ أو» فى قضية الشكل والمضمون ذلك لأنها إذا كانت مسألة بدائل، فسيعنى ذلك أن أحد الاختيارين سينفى أو يبعد الآخر، ويؤيد دالهوس ذلك الرأى حيث يرى أنه من الواضح أنه ليست هناك تأثيرات موسيقية بدون أثر ما للانفعالات، وإذا وجدت فستكون حالات مختلف عليها، وقد أثبت ذلك تلك التجارب التى قام بها فليكس كروجر(٥٢) مؤسس علم Wholistic Psychology لذلك

يمكن القول من جهة بأن الموسيقى بدون تعبير هى تجريد تافه، ومن جهة أخرى فالموسيقى التى تثير الانفعالات بدون أن تثير الاهتمام بها كموضوع صوتى ملائم للإدراك الجمالى هى بلا شك أشبه ببند من بنود الواقع اليومى، وهى تخرج بذلك عن نطاق الموضوعات الجمالية، كما يذكر دالهوس بأن الحقائق السيكولوجية كانت أقل أهمية - فى الخلاف عليها - من المعايير والمبادئ الجمالية - الفلسفية فى الجدل الدائر بين أصحاب النظريات الجمالية ذات الاهتمام بالشكل والنظريات الجمالية الانفعالية التى نادت بأولوية الانفعالات والتعبير ، فقد اتهم المؤيد للنظريات الانفعالية باهتمامه بالاستمتاع بحالته الخاصة أكثر من إدراكه للموضوع الجمالى - أى العمل الموسيقى - والروح الذى يعبر عنها، أما الشكلانى formalist بدوره، الذى نبذ كل الانفعالات المثارة فى الموسيقى باعتبارها خارج النطاق الجمالى، ولو أنه لم ينكرها، وجد نفسه متهما من قبل خصومه ، ليس غالبا بالخطأ العلمى إنما بالفساد الخلقى moral turpitude فالإصرار الهادئ على البحث عن الجميل فى الموسيقى فى النغمات فحسب، بدا تضليلا لهؤلاء المتحمسين للموسيقى باعتبارها أثارت وينبغى أن تثير المشاعر بغض النظر عما يكون مضمونها(٥٣).

وأخيرا، يرى «دالهوس» أنه إذا أردنا أن ننصف الإستطيقا التى وصفت بالشكلية فمن الأفضل وصفها بأنها إستطيقا «النوعية الموسيقية» أو «ما هو موسيقى على وجه التخصيص» كما يذكر بأن وصف «الشكلية» قد ألصق بهذه الإستطيقا من خصومها، خشية أن يقلص الشكليون الموسيقى إلى مجرد لهو فارغ عديم المعنى(٥٤).

نستخلص من هذا العرض النقدى الذى قدمه دالهوس أن نظرية هانزلك الجمالية فى الموسيقى لا ينبغى أن تفهم باعتبارها تنظر إلى الموسيقى على أنها مجرد أصوات تحدث تأثيرات حسية مباشرة لا تحمل معنى خارجها، أو أنها «أصوات فى حالة حركة» بدون رجوع لأى شئ خارج الموسيقى نفسها (كما ذكر ذلك موريس ويتز) وما يؤيد أن فهم دالهوس لنظرية هانزلك كان فهماً صحيحاً ما ذكره هانزلك نفسه فى كتابه «الجميل فى الموسيقى» عندما قال:«إن التأليف الموسيقى نشاط يقوم به العقل الإنسانى عندما يعمل فى مادة تقبل التحول إلى رمز للروح، وتتراءى لنا هذه المادة الموسيقية غزيرة طيّعة سابقة لخيال المؤلف الموسيقى... ولكن التراكيب اللحنية التى تسفر صلاتها عن ظهور الجميل فى الموسيقى لن تتحقق اعتمادا على الربط بين هذه التراكيب بصورة آلية، بل عن طريق الحرية الخلاقة لمخيلة الفنان، وهكذا تنطبع القوة الروحية والروح الفردية لهذا الخيال بعينه على حصيلة الإبداع ويتألف منها ما يدعى (الطابع) والعمل الموسيقى بوصفه من إبداع

روح مفكرة شاعرة يتميز إلى حد كبير بما يكمن من فيض الروح والمشاعر، ونحن نطالب بهذا المضمون الروحى فى كل عمل فنى، إلا أنه من الواجب ألا يعزى لأى عامل آخر خلاف الصيغ التى تظهر فيها التراكيب ذاتها»(٥٥).

كما نجد أن هانزلك، فى موضع آخر، يوضح علاقة المضمون الروحى بالشكل فيقول: «من الطبيعى أن يشتق العمل الإبداعى الموسيقى الشديد العمق مادته من الروح، وكلما كان الباعث على الجوانب الروحية شديد العذوبة والرقة، كان ذلك أدعى إلى تأليف نسيج أساسى محكم لهذا الخلق الإبداعى، ومن الطبيعى أيضا أنه كلما كان التأليف الموسيقى فريداً ومبنياً فى براعة فنية، كان ذلك أدعى إلى الاستماع إليه مراراً كى يسهل إدراكه ويستساغ كله ....»(٥٦) .

فى النهاية يمكننا القول أن هانزلك عندما يؤكد أن وراء العمل الموسيقى «نشاط يقوم به العقل الإنسانى» و«حرية خلاقة لمخيلة الفنان» و «روح مفكرة شاعرة» ، فربما يمكن ذلك القراء من فهم ماذا تعنى «الروح» spirit(٥٧)عنده حين يقول «إن التأليف الموسيقى من عمل الروح فى مادة ملائمة لهذه الروح»، فالروح عنده هى أقرب إلى الطابع المثالى العقلانى، وهى تتسم بقدرة تخييلية شاعرية إبداعية.

تعقيب

بعد هذا العرض لنظريتى فاجنر وهانزلك، يتضح أن المشكلة الجمالية للموسيقى ـ أو على الأصح إحدى مشكلاتها ـ تظهر فى التناقض بين تلك النظريتين فى تقييم الموسيقى الخالصة من حيث قدرتها على الاستقلال فى التعبير أم ضرورة اعتمادها على وسائط فنية أخرى، فقد رأى فاجنر أن الموسيقى وحدها غير كافية للتعبير لغموض معانيها أما فى حالة اقترانها بالشعر فى الدراما الموسيقية فسيقوم الشعر بتفسير معانيها، وبذا تنتقل من التجريد إلى العينية، وحتى بعد أن تأثر فاجنر بنظرية شوبنهور فى الموسيقى بدرجة ما، وسعى إلى إعطاء الموسيقى دوراً أكثر استقلالاً فى نظريته وفى أوبراته، إلا أن هذا لم يغير رأيه كلية فى وجوب ارتباط الموسيقى بالدراما، ولم يتجه إلى تأليف الموسيقى الخالصة وظل مؤلفاً أوبرالياً، أما هانزلك فقد رأى أن موسيقى الآلات هى وحدها الموسيقى الخالصة المكتفية بذاتها، وأننا ينبغى أن نستبعد من الموسيقى بمعناها الحق تلك المؤلفات التى تُلحن فيها الكلمات(أى الأغنيات) أو المؤلفات التى يقدم لها بنصوص مكتوبة (أى الموسيقى ذات البرنامج) ومن هنا كانت نظريته طرف نقيض لنظرية فاجنر لأنها آمنت بقدرة الموسيقى على الاستقلال فى التعبير ـ بوسائلها الموسيقية الخاصة ـ بدون الحاجة إلى وسائط فنية أخرى كالشعر أو الدراما أو النصوص الأدبية.

وتجدر الإشارة فى هذا الموضع إلى أن هانزلك اتفق مع شوبنهور فى قضية رئيسية

هى قدرة الموسيقى على الاستقلال فى التعبير، فى حين أن فاجنر الذى ظن أنه حليفاً لشوبنهور لم يتأثر إلا تأثراً طفيفاً بنظريته فى الموسيقى، بل يمكن القول إن نظرية فاجنر الجمالية تعد نقيضاً لها.

إلا أن نظرية هانزلك فى الموسيقى ـ التى نادت باستقلال الموسيقى الخالصة فى التعبير ـ قد أثارت مشكلات جمالية أخرى يمكن أن نستخلصها من المرتكزات الرئيسية التى تستند إليها نظريته ويمكن إيجازها على هذا النحو:

١ـ ليس موضوع الموسيقى أو هدفها هو إثارة الانفعالات.

فالموسيقى «ليست أداة للتعبير عن الانفعالات المعتادة، بقدر ما هى لغة من الأصوات لها معانيها الخاصة» و «إن جمال القطعة الموسيقية هو جمال موسيقى على التخصيص».

ولا يعنى هذا إنكار هانزلك للتأثير الانفعالى للموسيقى إنكاراً تاماً، ولكنه رفض أن تتوقف قيمة الجميل فى الموسيقى على شهادة المشاعر.

إن الموسيقى فى رأيه لا تعبر إلا عن الحركة المصاحبة للمشاعر لا المشاعر ذاتها.

٢ـ إن رفض هانزلك لأن تكون الموسيقى مجرد مثير للانفعالات، لا يعنى عنده خلو الموسيقى من المعنى أو المضمون.

فهو يرى أن الموسيقى «لغة» وأن التأليف الموسيقى «هو عمل الروح فى مادة ملائمة لهذه الروح». وهذه المادة هى المادة الموسيقية التى هى عبارة عن التراكيب اللحنية التى تسفر صلاتها عن ظهور الجميل فى الموسيقى الذى لن يتحقق بالربط بين هذه التراكيب بصورة آلية، بل عن طريق الحرية الخلاقة لمخيلة الفنان التى تتمثل فيها القوة الروحية التى تنطبع على حصيلة الإبداع.

٣ـ إن مقولة هانزلك الرئيسية ـ فى كتابة الجميل فى الموسيقى ـ هى «أن الأشكال المتحركة صوتياً هى المضمون الوحيد لموضوع الموسيقى» وعلى هذا رأى أن «الشكل هو المضمون فى الموسيقى».

والشكل عند هانزلك ليس الشكل الخارجى بل «روح تتخذ شكلاً خارجياً انطلاقاً من داخلها»، فالشكل عنده ليس فقط تعبير الروح، بل إن الشكل هو ذاته روح .

ونستخلص هنا أهم المشكلات الجمالية التى تثيرها نظرية هانزلك وهى:

١ـ هل تستطيع الموسيقى أن تقف بذاتها مستقلة فى التعبير عن معانيها؟ وما الذى تستطيع التعبير عنه؟ وما الذى لا تستطيعه ؟

٢ـ ما طبيعة المعنى أو المضمون الذى تعبر عنه الموسيقى؟ هل هو مضمون «انفعالى»

أم مضمون «روحى» أم غير ذلك؟

٣ـ كيف تستطيع الموسيقى التعبير عن المعانى أو المضامين التى تحملها ؟ وما العلاقة بين مضمون الموسيقى وشكلها؟

٤ـ ما الجميل فى الموسيقى؟

إن هذه المشكلات الجمالية التى أثارتها نظرية هانزلك ـ والتى نالت اهتمام المفكرين الجماليين والنقاد ـ قد دفعتنا لطرح مشكلة (التعبير الموسيقى) وبحث جوانبها العديدة باعتبارها مشكلة جوهرية تتمحور حولها الكثير من القضايا والمشكلات الجمالية للموسيقى فى القرن التاسع عشر.

الفصل الثانى
التعبير الموسيقى

تعد مشكلة التعبير الموسيقى أهم المشكلات الجمالية للموسيقى ليس فى القرن التاسع عشر فحسب بل منذ بداية التفكير الجمالى للموسيقى وحتى الآن، كما أنها تتضمن فى داخلها بعض المشكلات الجمالية الأخرى لهذا الفن، لقد تساءل الفلاسفة والنقاد بل والموسيقيون أنفسهم:

- هل تعبر الأصوات الموسيقية عن أية معنى؟ أم أن الموسيقى مجرد تنظيم للأصوات لإحداث تأثيرات حسية مباشرة تحقق الاستمتاع برنين هذه الأصوات التى تجذب الآذان؟
- وإذا كانت الأصوات الموسيقية تحمل معنى، فما طبيعة هذا المعنى؟
- ثم ما الوسائل الموسيقية التى تتيح للموسيقى إحداث تأثيراتها أوتوصيل معانيها؟

ومما يمكن ملاحظته، أن مشكلة التعبير الموسيقى تتسم بتعدد جوانبها وبتداخل هذه الجوانب، ومن هنا اختلفت طرق المفكرين الجماليين فى الدخول إلى تلك المشكلة ومعالجتها تبعاً لمناهجهم المختلفة فى فهم طبيعة الموسيقى ومعناها ووظيفتها، وسوف يتضح هذا الاختلاف من العرض التالى لوجهات نظر عدد من المفكرين والنقاد والباحثين فى المشكلة المطروحة.

يبدأ المفكر الجمالى «جان برتليمى» فى كتابه «بحث فى علم الجمال» فى عرض وجهة نظره فى مشكلة التعبير الموسيقى - وما يتبعها من مشكلات - بقوله إن الموسيقى أشد

الفنون تأثيرا فى النفس، وأشدها تمردا على التحليل، فهى فى جوهرها لا تدين بشئ لعالم الملموسات ولا لعالم اللغة... والموسيقى هى فن يهز المشاعر بقوة، وهى اللغة المثلى للعاطفة، وقد ذهب كل من كانط وفيخته وهيجل وشوبنهور، كل بوسيلته وبتباين فيما بينهم، إلى أن وظيفة الموسيقى هى التعبير عن أعماق الحياة الباطنية وكذلك لا يعارض الموسيقيون هذا الرأى، ويرى «برتليمى» أنه بالرغم من ذلك فالمشكلة من أعقد المشكلات، ... فالواقع أن القول بأن الموسيقى تنبع من القلب وتذهب إلى القلب، قول يبسط نوايا الموسيقيين لدرجة غريبة ويقلل لدرجة مبالغ فيها تنوع أعمالهم الموسيقية:

- فقد كانت هناك دائما موسيقى معينة، تعد أقل أهمية بالنسبة لغيرها، هدفها الترويح ومصاحبة اللذات الاجتماعية وتزيين الحياة(ومن أهم الأمثلة فى هذا «الرقصات» لـ «كلود جيرفاز» وسيمفونيات «لالاند» التى كانت تعزف خلال عشاء الملك لويس الرابع عشر).

- هناك أيضا الأعمال التى اتجه فيها الموسيقيون لتصوير العالم الخارجى (فعازفو الموسيقى على الآلات المتعددة الوظائف فى عصر النهضة كانوا يعملون على تقليد الطبيعة وسرد القصص، وهذا الاتجاه يتمثل فى أعمال موسيقية عديدة فى عصور مختلفة..)

- وإلى جانب هذا، توجد الموسيقى الخالصة التى لا تدعى التعبير عن عاطفة أو عقيدة أو تقليد الطبيعة ولا تريد إلا أن تكون موسيقى فحسب[٥٨].

ويطرح «برتليمى» وجهة نظره فيما تعبر عنه الموسيقى، فيذكر بداية أنه إذا كان التمسك بما يعبر عنه فن التصوير قبل كل شئ يعنى عدم فهم هذا الفن، فإن البحث عن العواطف التى قد تصورها الموسيقى يعنى عدم الفهم للموسيقى، وكم من أناس لم يجدوا فى الموسيقى إلا وسيلة للتعبير عن الحياة العاطفية، واعتقدوا أنهم يحبونها، وهم فى الحقيقة يتركونها تذهب بعيدا عنهم تماما، ومن بين مشاهير هؤلاء الناس الكاتب «ستاندال» الذى كتب عن الموسيقى عدة صفحات معبرا عن شغفه بها ولكن ماذا كان يقصد منها غير اللذة التى تستمتع بها الأذن؟ إنها تؤرجح أحلامه وتحيى عواطفه وتبقى لديه على جو من الحماسة يعادله هو بالسعادة، وهكذا يفهم الكثيرون الموسيقى، فهم يفكرون فى كل شئ عدا الموسيقى نفسها، وباختصار فهى بالنسبة لهم ثانوية[٥٩].

وفى مقابل ذلك، يرى المؤلف أن الحساسية الموسيقية تأتى من القلب والعقل والخيال معا، باعتبار أن الخيال ينتج القدرة الشاعرية الإبداعية(كما يرى ذلك الشاعر بودلير) لا القدرة على اصطناع الأحلام، ويقول بودلير فى هذا المعنى:

«إن القلب يحوى الانفعال العاطفى والإخلاص والجريمة، أما الخيال وحده فهو الذى

يحوى الشعر، وحساسية القلب ليست على الإطلاق مواتية للعمل الشاعرى، بل إن من الجائز أن يكون التطرف فى حساسية القلب ضارا فى هذه الحالة، وحساسية الخيال ذات طبيعة أخرى فهى تعرف كيف تنتقى وتحكم وتقارن... وهى تسمى عادة بالذوق».

وعلى هذا فالتذوق معناه التقدير، ومعناه كذلك الاستمتاع بما يقدره الإنسان، والاستمتاع بالموسيقى يعنى أننى أتقابل وحركاتها، وأشترك فى اندفاعاتها وهبوطها، وأندمج فى صيغتها المتجددة دائما، وأصبح أنا بنفسى موسيقى.. ولا بد خلال ذلك أن تهتز مشاعرى فأضحك أو أبكى.. .وأتحمس أو أهدأ . ومع هذا فحركات المشاعر على هذه الصورة الموسيقية ليست لها أية علاقة تقريبا بالمشاعر والعواطف العادية التى نعرفها كل يوم(٦٠).

ثم يتساءل المؤلف: ولكن إذا كانت الموسيقى ذات هدف آخر غير التعبير عن المشاعر العادية؟ فكيف يتسنى لها أن تحرك عواطفنا على هذا النحو حتى وإن لم تترجم انفعالاً محدداً؟

إنه يرى ـ إجابة لهذا التساؤل ـ أن ما تعبر عنه الموسيقى يذهب إلى ما بعد العاطفية البحتة والقوة الانفعالية للروح، إنه يذهب إلى حيث يختفى التمييز بين القدرات كما يختفى التمييز بين المشاعر والأفكار، إن الموسيقى تمسنا فى الواقع من جذور كياننا، وتخترق جسدنا إلى أن تصل إلى الروح فتدق عليها فى محور ارتكازها، فى النقطة التى تنبع فيها جميع أمانينا، لأن الوزن الذى تنطوى عليه الموسيقى والقوة التى تحويها، تصل إلى الوزن الحى الذى نضمه، وإلى القوة العميقة التى هى كياننا.

فهل تمكننا الموسيقى من الاتصال بالحقيقة التى تتغذى بها كل حقيقة فينا وخارجًا عنا؟ إن هذا لممكن ، فالموسيقى ـ كما يقول بيتهوفن ـ كشف أرفع من كل حكمة، ومن أى فلسفة. إن النشوة الموسيقية مثلها مثل النشوة التصوفية تقترب من كل ما يعصى على التعبير والمنطق، ومما لا يمكن التعبير عنه باللغة(٦١).

ثم يعرض «جان برتليمى» لرأيه فى مسألة «الشكل» فى الموسيقى وعلاقته بالتعبير ، فيذكر أنه إذا كان قاموس اللغة يقول لنا إن الموسيقى هى فن تجميع النغمات، وإن التأليف الموسيقى هو ترتيب مجموع معين من أجزاء مختلفة وتنسيقه وتشكيله.. طبقاً لخطة ما، فعلى هذا يصبح الموسيقى كمهندس المبانى بناءًا يبنى السوناتة والرباعية والأغانى والأوبرات .. إلخ، وتصبح الظاهرة الموسيقية نتاج العقل تلعب فيه روح البناء والتجميع دوراً أساسياً، فما من موسيقى إلا وللعقل فيها دور «يبدع ويحيى وينظم»(٦٢).

ثم يدفع المؤلف عن نفسه اتهام البعض له بالشكلية لأن الموسيقى بالنسبة إليه نوع من البناء فيقول:

«إن الشكل لا يعنى الشكلية، فمتانة البناء لا تمنع أبدا وجود الأصالة ولا حلاوة الطعم... بل على العكس من ذلك نعتقد دون أن نتناقض أن أحسن الموسيقى بناءً، هى بعينها أحسنها تعبيرا، لهذا السبب الوجيه وهو أن ليس للبناء هدف آخر غير التعبير»(٦٣).

وعلى ضوء ذلك، يوضح «برتليمى» المنهج الأساسى الذى يجب على فنان الموسيقى اتباعه، فيقول:

«مادمت أصل إلى المكان المحدد وفى الميعاد المحدد، فما من أحد يمنعنى من اقتطاف أزهار الطريق، أو الإعجاب بمنظر الطبيعة، هكذا الأمر بالنسبة لفنان الموسيقى أيضا، إذ يجب عليه أن يعطى لبنائه الرنان معنى مفهوماً بذاته فحسب، وعن طريق الصيغة (form)، وأن يطلق الحرية لهذا الإنشاد الذى لا يتصل إلا بصلة بعيدة بالعواطف الأخرى، وإن هو لم يفعل هذا فلن يكون لعمله قيمة، ولن يكون عمله هذا موسيقيا، وهذا هو منهجه الضرورى الإجبارى..»(٦٤) .

وننتقل هنا إلى عرض وجهة نظر أخرى فى مشكلة التعبير الموسيقى، تلك التى قدمها «ول إيرهارت» Will Earhart فى كتابه «معنى الموسيقى وتعليمها» The meaning and teaching of music (٦٥) .

يعتقد «إيرهارت» أنه فى حالة تحديد معنى «التعبيرية» بأنها تتضمن آثاراً مستمدة من تجارب تقع خارج تجربة الموسيقى كتجربة سمعية، فحينئذ لن تكون الوظيفة التعبيرية للموسيقى وهمية تماما ولن تكون ضد ما هو موسيقى anti- musical، غير أنه يرى أن الموسيقى لا توجد على نحو أساسى وجوهرى فى تلك الوظيفة، وأن دلالة قطعة موسيقية أو تأثيرها علينا ليس مشروطا بالوظيفة التعبيرية للموسيقى(٦٦).

وهذا ما يحدو بالمؤلف إلى القول بأن التأثير التعبيرى هو تأثير دخيل وعرضى على الموسيقى، وهو يرى إمكانية إثبات ذلك:

فعلى سبيل المثال إن أى نوكتيرن(٦٧) لشوبان لا يتمتع به السامعون لأنه موح بجمال الليل، بل لأنه موسيقى تتصف بالجمال، أما إذا استغرق طالب دارس للموسيقى فى التفكير الحالم ساعة الشفق وألف حينها مقطوعة ليلية (نوكتيرن)، فمهما كانت روعة حالته المسائية فإنها لن تضمن له عملاً موسيقياً جديراً بالاستماع إليه، ومن ناحية أخرى، سنجد أن العالم يفضل أن يستمع إلى عمل موسيقى لرمسكى كورساكوف حتى لو ضاع

عنوانه أو راح برنامجه طي النسيان، عن أن يستمع إلى عمل مسرف في التعبير العاطفي لأحد دارسي الموسيقى حتى لو زود كل مازورة موسيقية في عمله بما يشير إلى البرنامج الذي انتوى التعبير عنه(٦٨).

ويرى «إيرهارت» أن العمل الموسيقى العظيم لا يكون كذلك لأنه يمتنع عن الإيحاء التعبيرى أو يرفض الارتباط ببرنامج محدد، كذلك فإنه لا يكون رديئاً أو غير متقن لأنه يجاهر بنيته فى الارتباط ببرنامج، ففى الحالتين ينبغى الحكم عليه على أساس قيمته الموسيقية المحضة(٦٩).

ويوضح «إيرهارت» فيما يلي وظيفة الشكل في الموسيقى:

إن تأثير المادة فى الموسيقى، وهى النغم tone، ينصب مباشرة على الحواس، والشكل form أيضا باحتوائه على وحدات صغيرة من التصميم design له تأثير مباشر مشابه، إلا أنه من الخطأ أن نظن أن تأثير عمل موسيقى يمثل ببساطة تعاقباً ممتداً لهذه التأثيرات الصغيرة، لأنه بالإضافة إلى إرضاء الحواس فنحن نمتلك أيضا الذاكرة، والعقل - من خلال الذاكرة - هو غير قادر على استقبال التأثير الحسى منفصلا، ولكنه عوضا عن ذلك يربطه بالتأثيرات السابقة ليشكل حدثاً موحداً ممتداً طبقا لدقة الذاكرة.

لذا فإن الشكل يدرك بالعقل، ويرى المؤلف أنه يمثل العنصر الأسمى فى العمل الموسيقى. فالمتعة الحسية لا تمثل أقصى متعة للمتلقى، والتعبيرات العاطفية فى العمل هى الأكثر تأثيرا فى المشاعر إلا أنها لا تمثل المتعة الخالصة الغير قابلة للفساد، أما الشكل فهو يحوز المكانة الأولى فى الفن لأنه يربط بين القوى المختلفة فى وقت واحد - فهو أكثر اتساعا من الحسى وأكثر تجاوزاً للتعبيرى(٧٠).

ويحقق الشكل الموسيقى هذه المكانة المتميزة، لأنه - على خلاف الحياة - يتسم بأن حركته متوازنة، وبأنه يجد حلا لما يثيره من تنافرات مؤلمة، ويحقق فى النهاية هدفاً لنضاله وكفاحه، فالحياة قد توقظ فينا انفعالات مثيرة ليس لها من دواء، وهى قد تقودنا وتسيطر علينا وتخضعنا أو تكسرنا، ولكن لأن الفن - إذا شئنا الدقة - شكل مثالى ideal form ولأنه يحتوى على الحياة والفكر والمشاعر والغاية فى شكل يتسم بالتماثل والتوازن والتناسب، فهو - أى الفن - يثير مشاعرنا ويحلق بنا إلى مرتفعات غير مألوفة بدون هذا الإحساس المقلق بانعدام التوازن، أو افتقاد رباطة الجأش والذى يرتبط بكل تجاربنا العاطفية حتى لو كانت تجارب السعادة العظمى، والموسيقى تمدنا بهذا التوازن من خلال الإيقاعات، والخطوط اللحنية المتعرجة، والتموجات الصوتية، وأيضا فى هارمونياتها، وفى

تغييرها للطابع الصوتى، وللظلال التعبيرية للأداء الموسيقى dynamic shadings إن كل نغمة، وكل واحد من تلك العناصر الموسيقية المذكورة، لا يوجد لذاته بل يوجد فى ارتباط بالموضوع ككل، وفى العمل الموسيقى الجيد يكون هذا الترابط عظيما، ويتلاءم كل عنصر مع بقية العناصر ملاءمة كاملة حتى يبدو أن هناك حتمية لا مناص منها[٧١].

ونتعرف فيما يلى على وجهة نظر أحد المؤلفين الموسيقيين وهو «أرون كوبلاند»[٧٢] فى المشكلة المطروحة ـ التعبير الموسيقى ـ وقد اتضح رأيه من خلال بحثه فى (كيفية الاستماع إلى الموسيقى) وتحليله لمستويات الاستماع..

يرى كوبلاند أننا جميعا نستمع إلى الموسيقى وفق ثلاثة مستويات نصطلح على تسميتها كما يلى، وذلك إلى أن نهتدى إلى تسمية أدق:

١ـ المستوى الحسى ٢ـ المستوى التعبيرى ٣ـ المستوى الموسيقى البحت.

و يمكن توضيح هذه المستويات الثلاثة للاستماع على النحو التالى:

١ـ المستوى الحسى:

إن أبسط الطرق هى الاستماع لمجرد الاستمتاع بالأصوات الموسيقية، وهذا هو المستوى الحسى الذى نستسلم فيه للاستماع دون تفكير، وقد نقوم بأداء أى عمل آخر بلا اهتمام بالموسيقى ذاتها إلا كمهدئ للمتاعب أو كمثير للذكريات والأحلام[٧٣].

٢ـ المستوى التعبيرى:

يعترف كوبلاند بصعوبة التعريف بهذا المستوى من الاستماع حيث سنجد أنفسنا نضرب فى أرض هى مثار للنزاع!

إنه يرى الصعوبة الناشئة من محاولة استكشاف المعنى المقصود من أى قطعة موسيقية بشكل قاطع ونهائى، ولكن ذلك لا يعنى التطرف إلى الحد الذى نفكر فيه ما للموسيقى من حق التعبير عما تحمله من معان، والسؤال الآن:

كيف إذن يستطيع أحد محبى الموسيقى النابهين أن يقترب من تحديد المعنى الخاص لأى عمل موسيقى؟

«الجواب دون شك أنه لن يستطيع إلا أن يكون فكرة عامة عنه، وتعبر الموسيقى فى أوقات مختلفة عن الهدوء، أو الاندفاع، أو عن الأسى، أو الانتصار، أو عن الغضب، أو الابتهاج ـ وهى تعبر عن كل هذه الانفعالات وعن الكثير غيرها فى تنوع لا حصر له من حيث الفروق الدقيقة فى أضوائها وظلالها، وقد تعبر أيضا عن حالة لا يمكن الإشارة إليها بكلمات فى أى لغة من اللغات»[٧٤].

وفى موضع أخر، يرى كوبلاند أنه كلما كان اللحن جميلا كلما شق علينا، أن نجد اللفظ المرادف الذى نستطيع أن نصفه به وصفاً دقيقاً، ولكننا دون شك نستطيع أن نتبين الإطار الشعورى العام لما يدور حوله اللحن. (إذا كان لحناً محزناً مثلاً أو غاضباً أو مبتهجاً....إلخ)

بل إننا إذا أردنا يمكننا المزيد من الدراسة للحن معين (فإذا انطوى هذا اللحن على الحزن... فهل هو حزن متشائم، أم حزن مستسلم، أم حزن محتوم، أم حزن يتخلله الأمل؟)[٧٥]

(٣) المستوى الموسيقى البحت

يذكر كوبلاند أنه إلى جانب المستويين السابقين، فإن للموسيقى كيانها الناشئ عن نغماتها الموسيقية نفسها وعن معالجة هذه النغمات وهو المستوى الموسيقى البحت، والواقع أن معظم المستمعين لا يشعرون بهذا المستوى شعوراً كافياً، رغم أهميته الكبرى التى علينا أن نعيها «فالمستمع النابه ينبغى له أن يزيد من إدراكه للمواد الموسيقية وماذا يحدث لها، فيجب عليه أن يسمع الميلودية والإيقاع والهارمونية وألوان الأنغام[٧٦] بقسط أوفر من الوعى، وفوق هذا يجب أن يعرف شيئًا عن قواعد بناء النماذج الموسيقية لكى يتبينّ سير فكرة المؤلف...»[٧٧]

(وأخيرا، يذكر كوبلاند بأنه فصل هذه المستويات الثلاثة للاستماع لكى يوضحها، والواقع أننا لا نستمع إلى هذا المستوى أو ذاك، بل نجمعها كلها فى وقت واحد خلال استماعنا إلى الموسيقى).

وتلاحظ الباحثة، أنه بالرغم من اعتراف كل من «جان برتليمى» و«ول إيرهارت» و«آرون كوبلاند» بالوظيفة التعبيرية للموسيقى أى قدرتها على التعبير عن الانفعالات والمشاعر والمعانى، إلا أنهم رأوا أن هذه الوظيفة ليست الوظيفة الرئيسية أو الجوهرية للموسيقى ومن ثم لفتوا الأنظار إلى أهمية (الشكل) فى الموسيقى والجمال الشكلى أو المستوى الموسيقى البحت بتعبير «كوبلاند».

من ناحية أخرى، لم يعتن هؤلاء النقاد اعتناء كافيا بتوضيح طبيعة المعنى الذى تعبر عنه الموسيقى أو على الأصح الذى يحاول المؤلف الموسيقى التعبير عنه، واكتفوا بالقول أحيانا أن ما تعبر عنه الموسيقى مما لا يمكن أن يوصف بالكلمات .. لذا سننتقل إلى عرض وجهات نظر أخرى فى مشكلة التعبير الموسيقى ساهمت فى توضيح طبيعة المعنى فى الموسيقى ومصادر هذا المعنى لدى الفنان.

قدم د. فؤاد زكريا وجهة نظره فى مشكلة التعبير الموسيقى (وذلك فى كتابه «التعبير الموسيقى») من خلال بحثه فى جانبين رئيسيين هما: طبيعة فن الموسيقى من ناحية، والمعنى فى الموسيقى، من ناحية أخرى كما سيتضح فيما يلى:

إن الموسيقى بطبيعتها هى أكثر الفنون استقلالاً ، فهى تتميز عن سائر الفنون بأنها لا تصور أو تقلد شيئا، كما أن الانفعال الذى تثيره هو انفعال فريد لا يمكن التعبير عنه بوسيلة فنية أخرى ولا يمكن تصوره إلا بسماع الموسيقى نفسها ومن هنا قيل إنها لغة مستقلة مكتفية بذاتها.

بالإضافة لذلك تنفرد الموسيقى عن سائر الفنون بصفتين أساسيتين هما: العمومية، والذاتية.

أما العمومية فتعنى أن الموسيقى لا تستطيع أن تقدم وصفا مباشرا لأى موضوع وإنما تصور دائما انفعالات وأحاسيس عامة.

وأما الذاتية فترجع إلى ما بين الموسيقى والزمان من ارتباط وثيق، ذلك لأن فنون النحت والتصوير فنون مكانية، أما الموسيقى فهى فن زمانى لأن أداءها يتم خلال التعاقب الزمانى، وقد ربط الفلاسفة منذ عهد غير قريب بين الزمان والذاتية: فالإحساسات التى تصاغ فى قالب مكانى (كالمرئيات والملموسات) هى إحساسات موضوعية ندركها مباشرة بوصفها خارجة عنا، أما الإحساسات التى تصاغ فى قالب زمانى كالمسموعات ، فهى بطبيعتها ذاتية أى أنها تعتمد على الذات التى تتلقاها وتبعث فينا شعوراً أنها صادرة عن أعماقنا ... وعلى هذا فالموسيقى هى ألصق الفنون بأعماق الذات الإنسانية[٧٨]..

إلا أن د. فؤاد زكريا يرى أن هذه الخصائص المذكورة لفن الموسيقى لا تنفى اجتماعية هذا الفن، فاستقلال الموسيقى وعموميتها وذاتيتها لا يعنى أنها فن مستقل عن الواقع والمجتمع... ذلك أن كل خصائص الموسيقى هذه تتعلق بوسائل الخلق الموسيقى لا بالقوة الدافعة وراء هذا الخلق والأهداف والمعانى والمثل التى يريد الفنان التعبير عنها... ومما يؤكد أن الموسيقى فن إنسانى يرتبط بحياة الإنسان الواقعية أننا لن نتمكن من فهم موسيقى أى عصر من العصور بدون الربط بينها وبين ظروف المجتمع الذى أنتجت فيه[٧٩].

أما فيما يتعلق بالمعنى فى الموسيقى، فيرى د. زكريا أن كل موسيقى هى (موسيقى ذات موضوع) بمعنى أنها مرتبطة بحياة مؤلفها وبمجتمعه ارتباطا وثيقا ولا بد أن تعبر عن معان نستطيع أن نهتدى إليها. كذلك فكل موسيقى هى بمعنى آخر (موسيقى مجردة) ما دامت تعلو على التفسيرات الجزئية المخصصة.

وما ينبغى الالتفات إليه أن هاتين الصفتين (أى كون الموسيقى ذات موضوع أو كونها مجردة) ليستا أساسا لتصنيف المؤلفات الموسيقية، وإنما هما بالأحرى وجهان متباينان للتعبير الموسيقى ذاته.

وأخيرا يؤيد المؤلف استقلال الموسيقى حيث يرى أن للموسيقى قدرة معبرة بذاتها، وهى ليست فى حاجة إلى معونة الكلمات النثرية أو الشعرية لإكمال قدرتها التعبيرية، بل إن قوتها لتكمن فى استقلالها، وفيما لها من كيان خاص ينقل لنا معان عامة حقا، ولكن عموميتها هى أصل روعة هذا الفن»[٨٠].

ومن وجهات النظر الأخرى التى حرصت على توضيح طبيعة المعنى فى الموسيقى، أو طبيعة التجربة التى يعبر عنها المؤلف الموسيقى، تلك التى قدمها «سوليفان» j.W.N.Sullivan،[٨١] وسنعرض هنا لأهم آرائه فى مشكلة التعبير الموسيقى.

عندما قال سوليفان «إننا لا نجد مبررا للاعتقاد بأن تفرد الموسيقى يعنى عزلتها» فقد كان يعترض بهذا القول على ما جاء به «جيرنى» Edmund Gurney فى كتابه The power of sound من أن الموسيقى تتسم بالتفرد ولذا فهى منعزلة ، ويعترف سوليفان بتفرد الموسيقى ولكنه ينكر أن يعنى ذلك عزلتها.

والدافع وراء اعتراض سوليفان على الرأى القائل بعزلة الموسيقى، أن التجارب الحياتية للموسيقار وامتداد وعمق حياته الداخلية لن يكون لهما ـ تبعا لنظرية عزلة الموسيقى ـ انعكاسا فى الأعمال الموسيقية، وهو يذكر أن التجارب الشعرية لا تقل تفردا عن التجارب الموسيقية، ولكن ذلك لا يدفع أحدا أن يتخيل أنها ـ التجارب الشعرية ـ تشكل عالماً منغلقاً على نفسه، وأنها تنفصل تماماً عن طبيعة الشاعر وعن تجربته الحياتية[٨٢].

ويرى سوليفان أن كل الموسيقى التى تتصف بالعظمة، بل وبعضا من الموسيقى الجيدة، توحى لنا بسياق روحى Spiritual context، بل إنها لا تكتفى بهذا الإيحاء إذ أن كل وجودها مشروط بهذا السياق وهى توجد لكى تعبر عنه، وهو يعتقد أن هذا السياق الروحى يدرك مباشرة من هؤلاء الذين لا يعترفون صراحة بوجوده لأسباب نظرية: فالمدافع المتحمس عن نظرية عزلة الموسيقى قد يصف أحد المؤلفات الموسيقية باعتبارها أكثر «عمقا» من الأخرى، أو سيصف أحد الألحان بأنه «نبيل» أو «عاطفى» وهذه الأحكام تتعارض مع نظرية عزلة الموسيقى، ذلك لأنه تبعا لتلك النظرية فلا شئ يمكن قوله سوى أن مقطوعة موسيقية بعينها تقدم قدراً كبيراً أو قليلاً من المتعة الفريدة والمتعذر إيصالها للآخرين[٨٣].

ولمزيد من التوضيح ، يقسم سوليفان أنواع المؤلفات الموسيقية إلى ثلاث فئات(٨٤):

أولا: المؤلفات الموسيقية التي توجد في عزلة in isolation .

وفي هذا النوع من المؤلفات، نحن لا نرى شيئا محتوى سوى إدراكاتنا الحسية للجرس الموسيقى، وسرورنا الناتج عن هذه الإدراكات.

(ويذكر سوليفان بأنه لن يهتم هنا بالموسيقى التي من شأنها فقط أن تثير مثل هذه الإدراكات).

ثانيا: المؤلفات الموسيقية التي تنبع من سياق روحي، وتعبر عن تجارب روحية.

(وسنعرض لوجهة نظر سوليفان في هذا النوع - الذي هو محط اهتمامه - بشئ من التفصيل، وهو يذكر أن هذا النوع يكاد يشمل معظم موسيقى بيتهوفن).

ثالثا: المؤلفات الموسيقية التي تنتمي إلى فئة الموسيقى ذات البرنامج.

(ورأى سوليفان - بإيجاز - في هذا النوع: أن هناك أنواع من التجارب، وإن كان لا تعتبر أرقى أنواع التجارب، يمكن للموسيقى أن تعبر عنها بأن تربطها بتعمد بموقف بعينه، ومثل هذه الموسيقى هي أرقى صورة مما يطلق عليه عادة الموسيقى ذات البرنامج)(٨٥).

ويرى سوليفان أن النوع الثاني من أنواع المؤلفات الموسيقية (ويقصد به الموسيقى الخالصة) هو أهم تلك الأنواع، فالموسيقى التي تؤثر فينا بتعبيرها عن التجارب الروحية والتي تنبع من سياق روحي تظل هي الموسيقى.

وهذا النوع من الموسيقى يرضي الاستعداد الموسيقى لدينا، ومن المفترض أنه يتبع كل المقاييس التي تتبعها الموسيقى التي هي نغمات مجردة pure music(يقصد بذلك الموسيقى من النوع الأول)، ولكنه يختلف عنها في أنه يقدم لنا تجارب موسيقية تعبر عن الجانب الأكبر من طبيعة الفنان وتلبي مطالب احتياجاتنا الأعمق والأشمل(٨٦).

ويذكر سوليفان أن كثيرا من الكتاب قد عملوا على وصف التجارب التي توصلها لنا الموسيقى الخالصة عن طريق وصف موقف ما يعتقدون أنه يثير استجابة مشابهة، وحيث إن هذا الموقف - الذي يتم وصفه - يكون مشروطاً بحساسية الناقد وخياله، فإن ذلك يعني أن العمل الموسيقى الواحد قد يفسر بأنواع مختلفة من التفسيرات، وعلى هذا فإن هذا الموقف الذي من المفترض أن يكون معبراً عن عمل موسيقى بعينه لا يخبرنا شيئاً ذا قيمة، وحتى لو كان لدى المؤلف الموسيقى موقف معين في ذهنه وأن شخصاً ما كان قد عرف بدقة طبيعة هذا الموقف، فمع ذلك لا يمكننا وصف هذا الموقف بأي شئ عن كيفية استجابتنا للموسيقى(٨٧).

ولتوضيح ذلك، يقارن سوليفان ـ على سبيل المثال ـ بين معالجة كل من بيتهوفن وفاجنر لموقف واحد، فيرى أن إدراك بيتهوفن التخيلى لموت بطل فى الحركة البطيئة من سيمفونية الإيروكا (البطولة) هو مختلف كلية عن إدراك فاجنر لنفس الموقف فى المارش الجنائزى لسيجفريد، وأن الذى يعنينا فى هذين المؤلفين الموسيقيين هو تعبيريهما عن المفهوم الفردى والشخصى للموقف، وهذا المفهوم الشخصى هو ما يكشف لنا عمق ورهافة مشاعر المؤلف. ومثل هذه التعبيرات تطلعنا مباشرة على السياق الروحى التى تنبع منه، كما أنها تطلعنا على هذا السياق حتى عندما نكون جاهلين تماما بالموقف الذى تحتويه(٨٨).

فإذا نحن استخدمنا كلمة «بطولة» لوصف موسيقى سيمفونية الإيرويكا، فليس ذلك لأن السيمفونية هى«عن» نابليون أو غيره، ولكن لأن البطولة كحالة وجود قد أدركها بيتهوفن إلى هذا الحد الذى جعله يعبر عنها والمهم فى ذلك هو كيفية إدراكه للبطولة ومفهومه عنها وهو ما يعد مفتاحا لعظمة الروح التى عبرت عن نفسها، وإذا ما قارنا بتلك السيمفونية بهرجة موسيقى فاجنر، فلن يرجع ذلك الاختلاف إلى الموقف المتخيل بل يرجع إلى فقر منابع فاجنر الداخلية بالنسبة لبيتهوفن(٨٩).

ويخلص سوليفان من ذلك بأن مضمون العمل الموسيقى هو رد فعل المؤلف تجاه الموقف وليس الموقف نفسه، ورد الفعل هذا مشروط بالطبيعة الروحية للمؤلف، وفى مقدرة بيتهوفن فى التعبير عن هذا المضمون كشف عن نفسه كعبقرى عظيم فى الموسيقى، كما أن المضمون نفسه كشف عن بيتهوفن كروح عظيمة(٩٠).

ثم يطرح سوليفان رأيه فى قضية هامة وهى : علاقة الموسيقى بالانفعالات، فيذكر أن الموسيقى كفن تعبيرى تثير حالات شعورية فى المستمع أشبه بحالات أخرى تثيرها وسائل أخرى خارج المجال الموسيقى، ومن المعتاد أن توصف هذه الحالات بأنها «انفعالات» ولكن هذه الكلمة إذا لم تحدد بدقة فستكون مضللة.

وإذا كان السيكولوجيون قد أدرجوا هذه الانفعالات فى قائمة وأطلقوا عليها أسماء بعينها، إلا أنه من الصعب أن نصف تأثير عمل موسيقى باعتباره مطابقا لانفعال أو أكثر من هذه الانفعالات أى نصفه باعتباره «كئيبا» أو «بهيجا» أو غير ذلك(٩١).

ويرى سوليفان أنه قد تكون استجابتنا للعمل الموسيقى هى مركب synthesis من الانفعالات البسيطة نسبيا، إلا أن تحليل ذلك المركب لن يفيدنا إلا قليلا، ذلك لأن تأثير العمل الفنى يوجد ككل وليس كتجميع لعناصره، وهو بذلك أشبه بالكائن الحى الذى هو أكثر من مجرد تجميع لجزئياته المكونة له، ومثل هذه الكليات المركبة هى بلا شك أعلى

التجارب التى يمكن أن نصل إليها، ومن الأمر النادر للغاية أن نطلق عليها أسماء معترفا بصحتها، كما أن ذلك أمر قليل الأهمية من الناحية العملية، وإذا كانت هناك بعض الانفعالات المركبة مثل «الرهبة» قد أمكن تحليلها إلى عدد من الانفعالات الأكثر بساطة المكونة لها، إلا أن استجابتنا للعمل الموسيقى تقاوم - حتى الآن - تحليل المركب إلى عناصره البسيطة، ولهذا السبب افترض الكثيرون وجود ما يسمى «الانفعال الجمالى» esthetic emotion تجاه الأعمال الفنية، إلا أن سوليفان يذكر بأنه يرفض تلك النظرية لأنها لا تأخذ فى اعتبارها الاختلافات فى استجابتنا للأعمال الفنية المتنوعة[٩٢].

وفى النهاية، يذهب سوليفان إلى أن معظم «الحالات» أو «الانفعالات » الهامة التى تستثيرها الموسيقى تنبع من السياق الروحى فى أقصى عمقه وغناه... وبقدر ما نتعرف على الانفعال الموصل إلينا بقدر ما نستطيع أن نقول شيئا عن الظروف التى يفترض أنها أنتجته. أما إذا لم يكن هناك شئ فى تجربتنا مماثل لما فى تجربة المؤلف الموسيقى فإن عمله لن يعنى لنا شيئا سوى نغمات مجردة pure music[٩٣].

ويخلص سوليفان إلى القول بأن وظيفة الموسيقى الخالصة هى توصيل حالات روحية لها قيمة هامة، وهذه الحالات تظهر عمق طبيعة الفنان ونوعية تجربته الحياتية، إلا أنها - كما سبق القول - لا ترتبط بمواقف محددة ولهذا السبب لا يمكن أن يعطى لها برنامجاً بعينه، إن هذه الحالات هى ثمرة لتجارب بلا حصر عاشها الفنان الموسيقى وقام بتنسيقها وهى تدخل فى النسيج الفعلى لوجوده الروحى[٩٤].

وفى واقع الأمر، إن مشكلة المعنى فى الموسيقى التى نالت اهتماما واسعا من الفلاسفة والمفكرين الجماليين قد لاقت نفس الاهتمام عند علماء النفس، وغنى عن القول أنه مما يضيف للأبحاث الجمالية فى الموسيقى أن تستضئ بما توصل إليه علماء سيكولوجية الموسيقى من بحثهم لمشكلة المعنى الموسيقى أو غيرها من المشكلات.

علم النفس ومشكلة المعنى الموسيقى

نتعرف فى الجزء التالى على بعض أبحاث علماء النفس فى مشكلة المعنى فى الموسيقى.

تطرح د. آمال صادق[٩٥] فى كتابها «لغة الموسيقى» هذا السؤال: هل الموسيقى لغة؟ وفى إجابتها على ذلك تقول:

لقد جاءت الإجابة الحدسية عن هذا السؤال بالإيجاب دائما، وقد تأكد هذا الحدس لدى كل من السيكولوجيين واللغويين المعاصرين حين أخذوا التناظر بين الموسيقى واللغة مأخذ

الجد. صحيح أن هناك قدراً من الاختلاف، فالموسيقى ليست ذات طبيعة لسانية lingua بحتة كما هو الحال فى اللغة اللفظية على الرغم من أن منها الغناء، كما أنها ليست لغة إيمائية gestural كاملة، على الرغم من أن منها قيادة الأوركسترا أو الإيقاع الحركى، أضف إلى ذلك أنها لغة ليست مكتوبة فحسب، على الرغم من أن منها التدوين، إنها كل ذلك وأكثر ، إنها تلك المنظومة المعرفية الوجدانية الحركية للجمال الصوتى سواء كان غنائيا أم آليا» (فؤاد أبو حطب ١٩٨٣)، ومع ذلك تبقى الوظيفتان الجوهريتان للغة والموسيقى متشابهتان: التعبير عن الذات، والتواصل مع الآخرين..»[٩٦]

ونعرض هنا لمشكلة المعنى فى الموسيقى فى ضوء أبحاث علماء النفس، وذلك من خلال كتاب «لغة الموسيقى» الذى تناولت فيه المؤلفة «المعنى الموسيقى» من خلال جانبين رئيسيين:

(١) المعنى والبلاغة فى الموسيقى. (٢) الموسيقى لغة الانفعال.

(١) المعنى والبلاغة فى الموسيقى:

وتعرض المؤلفة - فى إطار بحثها للمعنى والبلاغة فى الموسيقى - لمشكلة المعنى الموسيقى عند كل من : ليونارد ماير، وليونارد برنشتاين، وقد قدم هذان العالمان أبحاثاً هامة فى المشكلة المطروحة أضاءت زوايا عديدة من «المعنى الموسيقى» كما سيتضح فيما يلى:

* مشكلة المعنى الموسيقى عند ليوناردماير:

يذكر ليونارد ماير (L.B. Meyer, 1956) فى كتابه الشهير عن «الانفعال والمعنى فى الموسيقى» أن مسألة المعنى فى الموسيقى تعد بؤرة للخلاف بين اتجاهين رئيسيين:

- اتجاه يمثله أصحاب المعنى الإشارى referentailists ويتمثل المعنى عندهم فى العلاقة بين الرمز أو الإشارة الموسيقيين والشىء المتجاوز للموسيقى الذى يدل عليه، والمعنى الدلالى designative على هذا النحو هو الشائع فى معظم الاتصال الإنسانى.

- أما الاتجاه الثانى فيمثله أصحاب المعنى المطلق absolutists، ويقع المعنى الموسيقى عندهم فى العمليات الموسيقية ذاتها (أو بعبارة أكثر حداثة فى البنية الموسيقية ذاتها). والمعنى الموسيقى عند أصحاب هذا الاتجاه بطبيعته غير دلالى non- designative.[٩٧]

ويرى ماير أن حل هذا الخلاف لا يتم إلا بالتحديد الواضح لمعنى المعنى، ومن ثم فهو يستعين بفيلسوف المنطق «موريس كوهن» فى تحديده للمعنى بقوله:

«إن كل شىء يقتبس المعنى، إذا ارتبط بشىء أبعد منه، أو دل عليه، أو أشار إليه، بحيث لا تتحدد طبيعته الكاملة إلا من خلال هذه العلاقة».

وعلى هذا يصبح من العبث البحث عن المعنى الداخلى فى النغمة وفى سلسلة النغمات، لأنها كظواهر فيزيائية بحتة لا معنى لها، ولا يصبح لها معنى إلا إذا أشارت إلى شىء أبعد منها أو دلت عليه أو تضمنته.

كما يشير ماير إلى أن معنى النغمة يتمثل فى العلاقة بين المثير والشىء الذى يشير إليه أو يدل عليه، إما إدراك العلاقة فلا ينشأ إلا كنتيجة لسلوك عقلى من نوع ما يصدر عن الفرد (المستمع أو المؤدى) ويخلص من ذلك إلى نتيجة مفادها:

«إن المعنى لا يوجد فى المثير، ولا فيما يشير إليه، ولا فى الملاحظ الذى يدركه، وإنما ينشأ عن تفاعل مركب للمكونات الثلاثة»[٩٨].

مشكلة المعنى الموسيقى عند ليونارد برنشتين[٩٩]

إن جوهر المعنى فى الموسيقى إنما يشتق من طابعها البلاغى باعتبارها أقرب إلى الشعر ولهذا تعد محاولة برنشتين فى تناول المعنى الموسيقى فى هذا الإطار أهم محاولة أجريت حتى وقتنا الحاضر[١٠٠].

وقد عرضت د. آمال صادق لمشكلة المعنى الموسيقى عند برنشتاين فى كتابها المذكور، وأيضا فى مقالتها «الموسيقى بين علم النفس وعلم اللغة».

لقد تناول «برنشتين» المجاز، مستعينا بمبادئ التحويل عند «تشومسكى» ابتداء من التشبيه (المعلم كالشمس) إلى الاستعارة (المعلم شمس) وفى المجاز يتم التساوى بين طرز غير متساوية incompatible orders، وليكن فى مثالنا المعلم (أ) والشمس (ب) وإذا كانت إحدى خطوات الوصول إلى المجاز فى اللغة هى البحث عن عامل (س) مشترك بين أ، ب (المعلم والشمس) ولتكن خاصية الإشعاع مثلا، وهى عملية تستغرق وقتاً قصيراً، إلا أن الموسيقى لا تحتاج لأى وقت لهذه المقارنة، لأن مشكلات أ، ب ليست محملة بالأوزان السيمانتية الإشارية الموجودة فى اللغة»[١٠١].

وعلى سبيل المثال: إذا اعتبرنا المازورتين الأوليتين من السيمفونية الرابعة لبرامز هما (أ)، والمازورتين التاليتين هما (ب) ، فإننا ندرك فى الحال التحويل الموسيقى بدون بذل وقت أو جهد كبيرين، والوقت الوحيد المطلوب هو الوقت المستغرق فى عزف الموسيقى، إن (ب) ـ فى هذا المثال الموسيقى ـ هو مجاز لـ (أ) حيث أنه تحويل نسبى لـ (أ) بانخفاض درجة واحدة فى السلم[١٠٢].

«ويقتبس «برنشتين» عن «سترافنسكى» وصفه للموسيقى بأنها «لعبة النغمات» Le jeu des notes وقد تشبه ما يسمى فى اللغة «لعبة الكلمات» anagrams، فهى لعبة تتعامل

مع (١٢) حرفا فى السلم الغربى بإعادة الترتيب والتحويل للأبنية أفقياً ورأسياً أى ميلودياً وهارمونياً وكونتربونتياً، وتزداد الموسيقى خصوبة بزيادة احتمالات التحويل بالتنوع فى الطبقات الصوتية العالية أو المنخفضة regesters، والزمن duration، والتدرج الصوتى من حيث الشدة dynamics، والميزان meter، والإيقاع rhythm ، ودرجة السرعة tempo، والتلوين colouration، ويمثل هذا كله «المعنى الداخلى» intrinsic للموسيقى أو (المجاز الموسيقى الداخلى) وهو معنى له طبيعة موسيقية بحتة...

إلا أن هذا ليس المعنى الوحيد للموسيقى، بل يوجد ما يسمى (المجاز الخارجى) extrinsic وفيه ترتبط المعانى الموسيقية بمعان غير موسيقية تنتمى إلى عالم «الحقيقة» أو العالم « اللا موسيقى» ومن أمثلة ذلك السيمفونية الريفية pastoral لبيتهوفن حيث قصد فيها أن ترتبط نغمات معينة فى عقل المستمع بصور معينة مثل الفلاحين السعداء وقنوات الماء والطيور»(١٠٣).

وتجدر الإشارة إلى أن برنشتين يفرق بين «المعنى» و«التعبير» فى الموسيقى فهو يرى «أن المعنى هو ما تحمله النغمات ذاتها، أو ما يسميه إدوارد هنزلك E.haslick «الصور الحسية المتحركة» ويمكن للمستمع أن يقرر هذه المعانى بدقة فى ضوء هذه الصور. أما ما تعبر عنه الموسيقى فإنه شئ يشعر به الفرد وهنا نجدنا فى موقف مشكل لأننا لا نستطيع أن نقرر مشاعرنا الدقيقة فى عبارات علمية، إننا فقط نقررها ذاتيا» وهنا ينشأ سؤال آخر هام: أين موضع الوجدان فى كل هذا؟ هل هذه المعانى الموسيقية الداخلية هى التى تحركت بعمق أم أن هناك انتقالاً للمشاعر الوجدانية خلال النغمات من المؤلف إلى العازف إلى المستمع، الأمر الأكثر احتمالا أن كليهما صحيح، ويبقى بعد هذا كله أن الموسيقى تمتلك القدرة التعبيرية expressivity وأن الإنسان يمتلك فطرياً القدرة على الاستجابة لها، وهذا ما يتفق عليه الجميع.. أما ما يختلفون عليه فهو التمييز بين ما تعبر عنه؟ والسؤال الثانى أسهل ، وإجابته الموجزة «المجاز»(١٠٤) .

(٢) الموسيقى لغة الانفعال

بداية، تشير د. آمال صادق إلى قلة اهتمام معظم مستمعى الموسيقى بالجانب الشعرى والمجازى لهذا الفن فى حين يكون التركيز على الحالات الانفعالية.

وقد كان السؤال الجوهرى منذ البداية: ماهى جوانب المثير الموسيقى التى تستثير الاستجابة الانفعالية الوجدانية؟

«كانت الإجابة المبكرة على هذا السؤال أن المقام mode يلعب دوراً هاماً (فمنذ القرن

التاسع عشر جاء تأكيد «هلمهولتز» و«جيرني» على وجود علاقة بين المقام الصغير ومشاعر الحزن والكآبة..) وقد عزا الباحثون أيضا إلى الثالثة الصغرى القدرة على استثارة «رجع عصبي» ينتهي إلى صورة من صور «الاكتئاب العضوى» بينما يؤدى المقام الكبير إلى استثارة مشاعر الفرح والسعادة، وفى جميع الأحوال هناك افتراض أن هذه الاستجابات من الخصائص «الطبيعية» للموسيقى[١٠٥].

من زاوية أخرى، بحث الكثيرن فى مفهوم (الحياد الداخلى للموسيقى)[١٠٦]، ويعد «كوك» Cooke أكثر الرافضين المحدثين شهرة لهذا المفهوم.. «فهو يرى أن هناك «موتيفات» معينة أكثر ملاءمة من غيرها فى الدلالة على انفعالات معينة عن طريق العلاقات النغمية ذاتها بين عناصرها (ومن ذلك أن متواليات نغمات السلم الكبير وخاصة تلك التى تتضمن الثلاثيات triads توحى بالانفعالات الموجبة...)، وبالمثل فإن الحركات التى تنأى بعيدا عن النغمة الأساسية فى المقام، وخاصة نحو الصعود تلائم الانفعالات المتدفقة الصريحة، أما الحركات التى تتجه نحو نغمة المقام فتدل على الهدوء والسكينة، وذلك لأن النغمة «الأساس» تحتل موضعا مركزيا، أو مكان المستقر فى الهارمونى المقامى...»[١٠٧]

ويذكر «سلوبودا» أن هذا الموقف الذى يؤكد التحيز الانفعالى للموسيقى له تضمينان سيكولوجيان:

أولهما: إن أى شخص قادر على إدراك العلاقات المقامية فى الموسيقى ولديه فهم معتاد للمقامات يمكنه أن يكتشف العلاقة بين الموسيقى والانفعال.

(وفى هذه الحالة لا يكون الترابط الصريح بين اللغة، والموسيقى ضرورة لإدراك المعانى الانفعالية للموسيقى)

ثانيهما: صعوبة المزاوجة بين الألحان والانفعالات على نحو يختلف عما هو متعارف عليه، (لأننا نكون فى هذه الحالة ضد «تيار» العلاقات التمثيلية الجاهزة والطبيعية فى المقامية)[١٠٨].

وفى خلال بحثها فى كيفية انتقال المعانى الانفعالية، أوضحت المؤلفة أن القدرة على قراءة اللغة الانفعالية للموسيقى هى مهارة مكتسبة، وأن التدريب يزيد من قدرة المستمع على التمييز الدقيق بين الفروق الضئيلة فى المعانى الانفعالية للموسيقى.

ويضاف إلى ذلك أن «الحكم على المعنى الانفعالى للموسيقى ليس عملا فوريا يتم فى الحال، وهنا نجد أحد الجوانب التى تختلف فيها الموسيقى عن اللغة الطبيعية التى تفهم كلماتها أو عباراتها فور سماعها بينما إدراك المعنى الموسيقى عملية تدريجية وهى أشبه -

مرة أخرى - بمايحدث فى الشعر، ففى الشعر لا يدرك القارئ المعنى عن طريق إدراك «معانى الكلمات» وحدها، بل عليه أن يربط بين الكلمة أو العبارة والقصيدة ككل، وبالطبع لا يحدث ذلك فى الحال، وإنما يحتاج من القارئ نشاطاً ذهنياً ورفيعاً يتضمن الانتباه للتفاصيل والفحص المتكرر، وهذا ما يحتاجه المستمع إلى الموسيقى باعتبارها «شعر الأصوات»(١٠٩)

تعقيب

نجمت مشكلة التعبير الموسيقى أساسا عن غموض لغة الموسيقى قياسا إلى وضوح اللغة المنطوقة، وقد ترتب على ذلك الغموض عدم فهم جمهور المستمعين للتعبير الموسيقى والاكتفاء بالمستوى الحسى في الاستماع الذين يستمتعون فيه برنين الأصوات أو يستخدمون الموسيقى كمهدئ للمتاعب أو مثير للذكريات!

مع إغفال للمستوى التعبيرى والمستوى الموسيقى البحت (بتعبير كوبلاند) وبذلك فهم يبتعدون عن التجربة الموسيقية الحقيقية أو الكاملة التى تتضافر فيها كل مستويات الاستماع. وقد اهتم المفكرون الجماليون والنقاد بمشكلات التعبير الموسيقى من زوايا عديدة، كما سبق توضيح ذلك، وأهم ما يمكن ملاحظته:

* بالرغم من أهمية وجهات نظر «برتليمى» ، «إيرهارت» و«كوبلاند» فى إعلاء مكانة «الشكل» في الموسيقى واعتبار أن الوظيفة التعبيرية تتحقق من خلاله، إلا أنهم لم يقدموا لنا توضيحا كافيا عما تعبر عنه الموسيقى أو بعبارة أخرى لم تكشف وجهات نظرهم عن طبيعة المعنى فى الموسيقى وما الذى يستهدف فنان الموسيقى التعبير عنه.

* ساهمت وجهات نظر أخرى فى تفسير التعبير الموسيقى بتوضيحها لطبيعة المعنى الذى يحاول المؤلف الموسيقى أن يعبر عنه.

فقد أيد د. فؤاد زكريا التفسير الاجتماعي للموسيقى برد المعنى الذى تعبر عنه الموسيقى إلى منابعه الاجتماعية والواقعية وإن كان يوضح فى نفس الوقت أن تعبير الموسيقى يتسم بالتجريد فهى لا تصور موضوعها ولا تحاكيه على نحو مباشر، وإنما هى تعبر عنه تعبيراً عاماً أو توحى به حين تخلق فى النفس شعوراً عاماً يتلاءم مع طبيعة ذلك الموضوع).

أما سوليفان فيرى أن الموسيقى العظيمة (وهى فى رأيه الموسيقى الخالصة) توحى لنا بسياق روحى بل إنها وجدت لتعبر عن التجارب الروحية التى عاشها المؤلف الموسيقى ومن ثم فإن معظم «الانفعالات» التى تستثيرها الموسيقى تنبع من السياق الروحى فى أقصى عمقه وغناه.

* أضاء علماء النفس وسيكولوجية الموسيقى زوايا عديدة من مشكلة المعنى فى الموسيقى وقد توصلوا إلى بعض النتائج الهامة (والتى يمكن أن تضيف لهذا البحث) منها:

ـ توصل ليونارد ماير من بحثه لمشكلة المعنى فى الموسيقى إلى نتيجة مفادها: «إن المعنى لا يوجد فى المثير، ولا فيما يشير إليه، ولا فى الملاحظ الذى يدركه، وإنما ينشأ عن تفاعل مركب للمكونات الثلاثة».

وتدل هذه النتيجة على تعقد عملية إدراك المعنى فى الموسيقى، وأهمية خضوع هذا التعبير للتحليل من قِبل النقاد الموسيقيين.

كما يلفت ماير الأنظار إلى أن وعى المستمع (المتلقى) بالموسيقى وقدرته على إدراكها يعد عنصرا أساسيا فى وصول المعنى الموسيقى إليه.

ـ أما «ليونارد برنشتين» فقد توصل إلى أن جوهر «المعنى» فى الموسيقى إنما يشتق من طابعها البلاغى باعتبارها أقرب إلى الشعر، وفى رأيه أن الموسيقى لغة مجازية كلية وأن جميع التحويلات الموسيقية تؤدى إلى نتائج مجازية.

وإذا كانت الفنون كلها تسعى إلى نقل معانيها عبر صور متخيلة ـ وهو جوهر المجاز ـ فكيف يمكن أن يتحقق ذلك للموسيقى؟

إن هناك ـ تبعا لبرنشتين ـ نوعين من المجاز فى الموسيقى: المجاز الداخلى، والمجاز الخارجى.

وتستخلص الباحثة من ذلك أن مهمة القائم بالتحليل الموسيقى هى مهمة مزدوجة:

فمن جهة يقوم بتوضيح التحويلات الموسيقية التى تمثل المعنى الداخلى للموسيقى (أى المجاز الداخلى) ومن جهة أخرى يسعى لتوضيح العلاقة التى ترتبط بها المعانى الداخلية

للموسيقى بعالم الحقيقة أو العالم الخارجى (أى المجاز الخارجى) مع ملاحظة أن توضيح المجاز الخارجى ليس فقط فى الموسيقى ذات البرنامج التى تشير إلى إحالات خارجية محددة، بل أيضا فى الموسيقى البحتة التى تنقل لنا معان مجردة... وهنا تكون المهمة الأكثر صعوبة، والتى تتمثل فى العثور على الخيط الدقيق الذى يربط المعانى الموسيقية الداخلية بالعالم الخارجى الذى يعنى الواقع: سواء كان هذا الواقع ومثله واتجاهاته أوالعالم النفسى المحيط به.

* بعد البحث فى كيفية انتقال المعانى الانفعالية للموسيقى، أمكن التوصل إلى بعض الحقائق الجديرة باهتمام متذوقى الموسيقى:

- إن القدرة على قراءة اللغة الانفعالية للموسيقى هى مهارة مكتسبة.

- إن التدريب يزيد من قدرة المستمع على التمييز بين الفروق الضئيلة فى المعانى الانفعالية للموسيقى.

- إن «الحكم» على المعنى الانفعالى للموسيقى ليس عملا فوريا يتم فى الحال، فإدراك المعنى فى الموسيقى عملية تدريجية أشبه بما يحدث فى الشعر.

(وتشير هذه الحقائق إلى ضرورة اعتبار أن الموسيقى لغة فنية خاصة تستلزم التعلم والتدرب حتى نستطيع أن نقرأ رموزها وبغير ذلك نظل غير قادرين على الاستجابة لها أو فهمها).

وبعد التعرف على جهود الباحثين ووجهات نظرهم المختلفة فى تفسير التعبير الموسيقى، فإن أهم ما يمكن استخلاصه هو أن فهم ذلك التعبير يستلزم الإحاطة بالمستويات المتعددة والمتداخلة فى فن الموسيقى الذى يعد ظاهرة مركبة: فهو من ناحية ظاهرة فنية جمالية ينبغى دراسة تركيبها من الداخل وتحليل عناصر لغتها، ومن ناحية أخرى هو ظاهرة اجتماعية وبذلك فإن رد المعانى التى تعبر عنها الموسيقى إلى منابعها الاجتماعية كفيل بتفسير مساحة كبيرة من هذه المعانى، وهو أيضا ظاهرة سيكولوجية عنى علماء النفس بدراسة معانيها وتوصلوا إلى نتائج هامة أفادت فى فهم الانفعالات والمعانى الغامضة فى التعبير الموسيقى.

هوامش

(١) د.ثروت عكاشة، موسوعة الموسيقى فاجنر، بيروت، الوطن العربي ، د. ت، ص ٥.

(٢) سعيد توفيق ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور ، ص ٢٩٤.

نقلا عن:

.Lack M. Stein, Richard Wagner and the Synthesis of arts, p. 111 F.

(٣) سعيد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور ، ص ٢٩٤ ـ ٢٩٥.

(٤)سعيد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور ، ص ٢٩٦.

(٥) آرون كوبلاند، كيف تتذوق الموسيقى، ترجمة محمد رشاد بدران، القاهرة، الشركة العربية للطباعة والنشر، د. ت.، ص ٢٨٧ ـ ٢٨٨.

(٦) أحمد المصرى، «العصر الكلاسيكى» فى محيط الفنون (٢ ـ الموسيقى) القاهرة، دار المعارف، د. ت، ص ١٩٧ ، ص ١٩٩.

(٧) د. ثروت عكاشة، الزمن ونسيج النغم، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٨، ص ١٧١ ـ ١٧٢.

(٨) د. ثروت عكاشة، موسوعة الموسيقى فاجنر، ص ٢٠٢.

(٩) المرجع نفسه، ص ٢٠٣ ـ ٢٠٤.

(١٠)د. ثروت عكاشة، موسوعة الموسيقى فاجنر، ص ٢٠٥.

(١١) المرجع نفسه، ص ٢١٥ ـ ٢١٧.

(١٢)د. ثروت عكاشة، موسوعة الموسيقى فاجنر، ص ٤٨٣ ـ ٤٨٤.

(١٣) المرجع نفسه، ص ٤٨٥.

(١٤)د. ثروت عكاشة، موسوعة الموسيقى فاجنر، ص ٤٨٥ ـ ٤٨٦.

(١٥) المرجع نفسه، ص ٤٨٠.

(١٦) د. ثروت عكاشة، موسوعة الموسيقى فاجنر، ص ٢٩٢.

(١٧) د. أميرة حلمى مطر، «هانزلك ناقداً موسيقياً وعالم جمال» فى كتابها مقالات فلسفية حول القيم والحضارة، القاهرة، مكتبة مدبولى، د. ت، ص ١٢٨.

(١٨) د. أميرة حلمى مطر، «هانزلك ناقداً موسيقياً وعالم جمال» ، ص ١٢٦ ـ ١٢٧.

(19) Carritt, E. F., Philisophies of Beauty, London , Oxford University Press, 1931, p. 180.

(20) Ibid. pp. 180 - 181.

(٢١) رقة الموسيقى وهدوئها فى أحيان أوعنفها وثورتها فى أحيان أخرى يقوم على الاختلاف فى الشدة (انظر : صالح عبدون، الثقافة الموسيقية ص ٣٢)

(22) Carritt.E.F.opcit.p.181.

(23, 24) Ibid.p.181

(٢٥، ٢٦) جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة د. فؤاد زكريا ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٢٤٩ ـ ٢٥٠.

(نقلا عن: هانزلك، الجميل فى الموسيقى، ترجمة جوستاف كوهين Gostav Cohen، ١٨٩١، ص ٤٤ ـ ٤٥).

(٢٧) جيروم ستولنيتز، النقد الفنى(دراسة جمالية وفلسفية) ترجمة د. فؤاد زكريا، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١ ، ص ٢٣٤ ـ ٢٣٧.

(٢٨) للاطلاع على تفاصيل نظريات هؤلاء المفكرين الجماليين، انظر: جيروم ستولنيتز، المرجع المذكور، ص ٢٣٧ ـ ٢٨١.

(٢٩) جيروم ستولنيتز، المرجع نفسه، ص ٢٦٩ ـ ٢٧٠.

(٣٠) جيروم ستولينتز، المرجع المذكور، ص ٢٧٠ ـ ٢٧١.

(٣١) المرجع نفسه، ص ٢٧١.

(٣٢) د. أميرة حلمى مطر، «هانزلك ناقداً موسيقياً وعالم جمال» ، ص ١٣١ ـ ١٣٢.

(٣٣) المرجع نفسه، ص ١٣٢.

(٣٤) جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص ٢٥٢.

(٣٥) ألفرد اينشتاين، الموسيقى فى العصر الرومانتيكى، ترجمة د. أحمد حمدى محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ٥٣٩.

(٣٦) المرجع نفسه، ص ٥٤٠.

(٣٧) جيروم ستولنيتز، النقد الفنى، ص ١٩٥.

(٣٨) المرجع نفسه، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٤.

(٣٩) جيروم ستولنيتز، النقد الفنى، ص ٢٠٧.

(٤٠) المرجع نفسه، ص ٢٠٧ ـ ٢٠٨.

(٤١) جيروم ستولنيتز، النقد الفنى، ص ٢٠٩ ـ ٢١٠.

(42) Weitz, Morris, Problems in Aesthetics, New York, the Macmillan Company, New York, 1959, p. 380.

(٤٣) كارل دالهوس Dahlhous هو أحد المفكرين الجماليين المعاصرين فى مجال «علم جمال الموسيقى».

(44) Dahlhaus, Carl. Esthetics of Music, translated by William W. Austin, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 52.

(٤٥) الماهية هى ذات الشئ ، وبذلك يكون الشكل عند هانزلك هو ماهية الموسيقى، أو أن الموسيقى تجد ماهيتها فى الشكل.

(46) Dahlhaus, Carl, op.cit., p. 52- 53.

(47) Dahlhaus, Carl, op.cit., p. 53.

(48) Ibid. p. 54.

(49) Ibid. p. 54.

(50,51) Dahlhaus, Carl, op.cit., pp. 56- 57.

(٥٢) فيلكس كروجرFlix Emile Kruger(١٨٧٤ ـ ١٩٤٨) فيلسوف وعالم نفسى تجريبى، ربما يصبح معروفا لبعض القراء لأول مرة هنا، كما هو الحال بالنسبة لمترجم الكتاب. (المترجم).

(53) Dahlhaus, Carl. op.cit., pp. 54- 55.

(54) Ibid. p. 55.

(٥٥) ألفرد اينشتاين ، الموسيقى فى العصر الرومانتيكى، ص ٥٤٠.

(٥٦) د. ثروت عكاشة، موسوعة الموسيقى فاجنر، ص ٦٢٨.

(هذه الفقرة مستمدة من نقد هانزلك لأوبرا فاجنر «تانهوريزر»)

(٥٧) روحية spiritualism .

* فى الأنطولوچيا: يقر هذا المذهب بوجود جوهرين، كل منهما مستقل بوجوده وبأفعاله ، الروح بخصائصها الذاتية من تعقل وإرادة وحرية، والمادة بخصائصها الذاتية من امتداد وحركة.

* فى الفلسفة الألمانية: يقال هذا المصطلح على المذهب التصورى واللا مادى (انظر : د. مراد وهبة، المعجم الفلسفى).

(٥٨) سيتضح رأى جان برتليمى فى الموسيقى الخالصة فى مواضع أخرى من كتابه ، حيث لا تكشف هذه العبارة عن رأيه كاملاً.

انظر: جان برتليمى، بحث فى علم الجمال، ترجمة د. أنور عبد العزيز، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٥، ص ٢١٧ ـ ٢١٩.

(٥٩) المرجع نفسه، ص ٣٢٨ ـ ٣٢٩.

(٦٠) جان برتليمى، المرجع المذكور ، ص ٣٣٠ ـ ٣٣١.

(٦١) المرجع نفسه، ص ٣٦٠، ص ٣٦٤ ـ ٣٦٥.

(٦٢) جان برتليمى، المرجع المذكور ، ص ٣٣٢.

(٦٣) المرجع نفسه، ص ٣٤٣.

(٦٤) المرجع نفسه، ص ٣٦٧.

(٦٥) يعد هذا الكتاب حصيلة أفكار مؤلفه فى طبيعة الموسيقى وقيمتها وطرق تعليمها خلال عدة سنوات من تدريسه للموسيقى، وقد استعان المؤلف فى مهمته بالفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس.

(66,68) Earhart, will. The meaning and teaching of music, New York, Wismark Educational publications, 1935, pp. 74- 75.

(٦٧) النوكتيرن nocturne هى مقطوعة موسيقية توحى بجمال الليل الهادئ.

(69) Ibid. p. 77.

(70) Earhart, will, op. cit., p. 81.

(71) Ibid., p. 83- 84.

(٧٢) آرون كوبلاند: من أبرز المؤلفين الموسيقيين المعاصرين فى أمريكا ، وله رسائل فى النقد الموسيقى يعد أهمها كتابه « كيف تتذوق الموسيقى».

(٧٣) آرون كوبلاند: كيف تتذوق الموسيقى، ترجمة محمد رشاد بدران، القاهرة، الشركة العربية للطباعة والنشر، د. ت. ، ص ١٧ ـ ١٩.

(٧٤) آرون كوبلاند، المرجع المذكور، ص ٢٢.

(٧٥) المرجع السابق، ص ٢٤.

(٧٦) المقصود بألوان الأنغام هو الطابع الصوتي للآلات المختلفة، وهو بالنسبة إلى الموسيقى كاللون فى التصوير» (انظر : المرجع السابق، ص ١٠٥ وما بعدها).

(٧٧) المرجع السابق، ص ٢٧.

(٧٨) د. فؤاد زكريا، التعبير الموسيقى، الطبعة الثانية، القاهرة ، مكتبة مصر، ١٩٨٠، ص ٩ ـ ١٥.

(٧٩) المرجع نفسه، ص ١٧ ـ ١٩.

(٨٠) المرجع نفسه، ص ٤٠ ـ ٤١.

(٨١) «سوليفان» (١٨٨٦ ـ ١٩٣٧) هو عالم رياضى وكاتب، له عديد من الكتب فى العلم والفلسفة، ويعتبر كتابه عن «بيتهوفن» محاولة للربط بين الموسيقى والقيم النابضة بالحياة.

(82) Sullivan, J.W.N."The Nature of Music" in reader Melvin. A modern book of Esthetics, a third ed., New York , Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1960, p. 293.

(83) Sulluvan, J. W. M. op. cit., p. 294.

(84) Ibid.p. 284.

(85) Ibid.p. 299.

(86) Ibid .p. 295.

(87) Sullivan, J.W.N.op. cit.,p.295.

(88,89) Ibid. p. 295-296.

(90) Sullivan, J. W.N. op. cit., p. 297.

(91,92) Ibid . p. 298.

(93) Sullivan, J. W.N. op. cit., p. 298.

(94) Ibid .p. 299.

(٩٥) د. آمال صادق هى أستاذ علم النفس التربوى، وقد حصلت على دكتوراة الفلسفة فى علم النفس من جامعة لندن عام ١٩٦٨، ولها أكثر من خمسين بحثا فى مجال سيكولوجية الموسيقى، وعلم النفس التربوى، والقياس النفسى.

(٩٦) د. آمال صادق، لغة الموسيقى (دراسة فى علم النفس اللغوى وتطبيقاته فى مجال الموسيقى)، القاهرة، مركز التنمية البشرية والمعلومات، ١٩٨٨ ، ص ١٠ ـ ١١.

(٩٧) د. آمال صادق، لغة الموسيقى، ص ١٢٨.

(٩٨) المرجع نفسه، ص ١٢٨ ـ ١٢٩.

(٩٩) ليونارد برنشتين Leonard Dernstein، هو واحد من أعظم الموسيقيين فى العصر الذى نعيش فيه، ومؤلفاته موضع التقدير خاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية إلى جانب ابتكاراته التى جعلته يشغل كرسى أستاذية الشعر بجامعة هارفارد، وظل برنشتين متميزا كقائد أوركسترا، وعازف بيانو، ومؤلف موسيقى، وأهم كتبه التى تدور حول التحليل اللغوى للموسيقى هو «السؤال اللا مجاب» The unanswered question .

(انظر: د. آمال صادق، «الموسيقى بين علم النفس وعلم اللغة»، عالم الفكر، المجلد التاسع ـ العدد الرابع، يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٧٩).

(١٠٠) د. أمال صادق ، لغة الموسيقى، ص ١٢٩ ـ ١٣٠.

(١٠١) د. أمال صادق، لغة الموسيقى، ص ١٢٩ ـ ١٣٠.

(١٠٢) أوضحت د.أمال صادق بتفصيل أنواعاً أخرى من التحويلات فى (أ) على حدة، و(ب) على حدة، وأيضا المجاز الهارمونى الذى يصاحب المجاز اللحنى، مع وجود التدوين الموسيقى لتلك المازورات المأخوذة عن سيمفونية برامز(ص ١٣١).

انظر: د. أمال صادق، المرجع نفسه، ص ١٣٠ ـ ١٣١).

(١٠٣) د. أمال صادق ، الموسيقى بين علم النفس وعلم اللغة، ص ١١٨ ـ ١١٩.

(١٠٤) د. أمال صادق، الموسيقى بين علم النفس وعلم اللغة، ص ١١٩.

(١٠٥) د. أمال صادق، لغة الموسيقى، ص ١٤٧ ـ ١٤٨.

(١٠٦) يرى الكثيرون أن الموتيفات الموسيقية محايدة بطبيعتها من حيث علاقتها بالانفعالات.

(١٠٧) المرجع نفسه، ص ١٤٨.

(١٠٨) د. أمال صادق، لغة الموسيقى، ص ١٤٨ ـ ١٤٩.

(١٠٩) المرجع نفسه، ص ١٥٠.

الموجز والخلاصة

يختص هذا البحث بفلسفة الموسيقى أوالتفكير الفلسفى فى ذلك الفن من خلال النظريات الجمالية لفلاسفة القرن التاسع عشر ومفكريه الجماليين، ومن ثم فقد احتوى عرضاً للفلسفات الجمالية للموسيقى عند هيجل وشوبنهور ونيتشه، بالإضافة للنظرية الجمالية فى الأوبرا عند فاجنر (والتى تضمنت فلسفته للموسيقى) وأخيرا النظرية الجمالية للموسيقى عند هانزلك التى أثارت بدورها مشكلات جمالية أخرى أهمها مشكلة (التعبيرالموسيقى).

وقد أوضح العرض السابق لهذه الفلسفات والنظريات كيف نظر هؤلاء الفلاسفة والمفكرون الجماليون لفن الموسيقى من زوايا عديدة وكشفوا عن طبيعته ودلالاته وجمالياته وقيمته وأثره الفنى فأضافوا وعياً جمالياً جديداً بهذا الفن.

وهذه هى خلاصة النتائج التى أمكن التوصل إليها خلال البحث فى (فلسفة الموسيقى وعلاقتها بالفنون الجميلة فى القرن التاسع عشر):

* لم يختلف هيجل وشوبنهور عن تراث التفكير الجمالى فى الموسيقى السابق عليهما من حيث تقديرهما للموسيقى من خلال الاعتبارات الميتافيزيقية تبعاً لأسس فلسفتيهما المثالية، وبذلك فقد أغفلا الأساس الاجتماعى الذى تنطلق منه الموسيقى (وأنها رغم

تجريديتها ترتبط بالواقع بوسائلها الفنية الخاصة).

أما نيتشه الذى رفض الميتافيزيقا فقد قيم الموسيقى من خلال مجمل فلسفته التى استهدفت إعلاء الحياة وتأكيدها، كما رأى أن الفنون كلها ترتبط بالحضارة التى أنجبتها ولا يمكن فصلها عن خلفيتها التاريخية.

غير أن الملمح الرئيسي المشترك الذى جمع بين هؤلاء الفلاسفة المذكورين هو تأكيدهم لقدرة الموسيقى الخالصة على التعبير بدون الحاجة إلى الاستعانة بوسائط فنية أخرى ، وبذلك اختلفوا عن التراث الجمالى السابق فى الموسيقى الذى رأى ضرورة ارتباط الموسيقى بالشعر، من ناحية أخرى، يعبر هذا الملمح المشار إليه عن تجاوب هؤلاء الفلاسفة مع عصرهم فقد نقلوا على المستوى الجمالى النظرى السمة الرئيسية للعصر الرومانتيكى فى الموسيقى - فى القرن التاسع عشر - وهى إعلاء شأن الموسيقى الخالصة (البحتة) أو إعلاء عنصر الموسيقى فى أى مركب يجمع بينها وبين الفنون الأخرى. ومما يلاحظ أيضا عند هيجل وشوبنهور ونيتشه أنهم لم يكتفوا بالتقييم الفلسفى للموسيقى من خلال فلسفاتهم الجمالية، بل أغنوا الوعى الجمالى للموسيقى بتحليلات مستفيضة لهذا الفن ومقارنات بالفنون الجميلة الأخرى.

* تتضح إحدى المشكلات الجمالية للموسيقى فى القرن التاسع فى التناقض بين نظريتى فاجنر وهانزلك، (فى رؤية كل منهما للموسيقى الخالصة)، فلم يعترف فاجنر - وهو الفنان الموسيقى - بقدرة الموسيقى الخالصة على الاستقلال فى التعبير نظرا لغموض معانيها فدعا إلى ضرورة ارتباطها بالشعر والدراما وخلق «العمل الفنى الشامل»، أما هانزلك فقد دافع عن استقلال الموسيقى الخالصة وقدرتها على التعبير بوسائلها الفنية الخاصة ورأى أن «الأشكال المتحركة صوتياً هى المضمون الوحيد لموضوع الموسيقى». والواقع أن الخلاف بين نظريتى فاجنر وهانزلك كان معبرا عن خلاف بين اتجاهين رئيسيين فى موسيقى القرن التاسع عشر (العصر الرومانتيكى للموسيقى)، وهذان الاتجاهان هما:

أولا: الاتجاه إلى مزج الفنون المختلفة بعضها ببعض، كالارتباط بين الشعر والموسيقى فى الأغنية الرفيعة (الليد) أو كالاعتقاد فى قدرة الموسيقى على تصوير قصة أو مشهد عند أصحاب (الموسيقى ذات البرنامج) و(القصيد السيمفونى).

ثانيا: الاتجاه إلى إعلاء شأن الموسيقى الخالصة (موسيقى الآلات)، ومما يلاحظ أن فاجنر قد رجع إلى الوراء قرونا عندما أكد من جديد آراء الأقدمين بضرورة الارتباط بين

الموسيقى والشعر أو النصوص الدرامية، بينما كان هانزلك معبراً عن روح عصره ـ العصر الرومانتيكى فى الموسيقى ـ الذى احتفى بموسيقى الآلات وأعلى من شأنها إلى درجة لم تتحقق فى أى مرحلة تاريخية سابقة.

* نجمت مشكلة التعبير الموسيقى عن غموض لغة الموسيقى (الخالصة) قياساً إلى وضوح اللغة المنطوقة، ولذا اجتهد كثير من المفكرين الجماليين لتفسير هذا التعبير.

والواقع أنه لا يمكن تفسير التعبير الموسيقى بالقول إن ما تعبر عنه الموسيقى مما لا يمكن أن يوصف بالكلمات (كما أشار البعض) ، ولكن ينبغى الالتفات أن فهم التعبير الموسيقى يستلزم الإحاطة بالمستويات المتعددة والمتداخلة فى فن الموسيقى: الذى هو ظاهرة فنية جمالية ، وظاهرة اجتماعية وظاهرة سيكولوجية.

وعلى هذا فإن رد المعانى التى تعبر عنها الموسيقى إلى منابعها الاجتماعية كفيل بتفسير مساحة كبيرة من هذه المعانى، كما يفسرها أيضا أن نأخذ بعين الاعتبار أنها قادرة على التعبير عن التجارب الحياتية والروحية التى يعيشها المؤلف الموسيقى عن طريق نقل انفعاله بهذه التجارب من خلال الموسيقى إلينا. إلا أن الموسيقى ـ التى عرفت بأنها لغة الانفعالات ـ لا تقدم لنا انفعالاً واحداً بسيطاً من الانفعالات المعروفة بل مركبا من الانفعالات، ومثل هذه الكليات المركبة هى أعلى التجارب التى يمكن أن نصل إليها (كما أشار سوليفان).

وأخيرا، فمن الضرورى لفهم التعبير الموسيقى أن نعى بأن ما تعبر عنه الموسيقى وتعنيه يكمن فى صميم نسيجها وتركيبه، ويعنى ذلك عدم إمكان «شرح» المعنى فى الموسيقى، بل لا بد من إدراك العلاقة بين المضمون التعبيرى وكيف يتجسد على المستوى الموسيقى البحت.

ويضاف إلى ذلك ضرورة اعتبار الموسيقى لغة فنية خاصة تستلزم التعلم والتدرب حتى نستطيع قراءة رموزها، وأن إدراك «المعنى» فى الموسيقى ليس عملاً فورياً بل عملية تدريجية أشبه بما يحدث فى إدراك الشعر.

* إن التعمق فى دلالات الموسيقى الانفعالية والفكرية والاجتماعية ينبغى ألا يجعلنا نغفل أن للموسيقى فن صوتى أساسا، وأن أيا من هذه الدلالات لا يمكن أن نتبيّنه إلا من خلال الصيغ التى تظهر فيها التراكيب الموسيقية، وقد بلور هانزلك هذا المعنى فى مقولته الهامة:

«الموسيقى لا تعبر إلا عن الحركة المصاحبة للمشاعر لا المشاعر ذاتها».

ويتميز رأى هانزلك بتقديره لطبيعة الموسيقى الخاصة فى قدرتها على التقاط «الحركة» ونقلها إلينا بوسائلها الموسيقية، وعلينا بدورنا أن نترجم هذه الحركة إلى مشاعر وأفكار.

وأخيرا، نصل إلى أن الموسيقى كفن صوتى يحقق لمتذوقيه متعة جمالية من خلال تأملهم للتشكيل الجمالى للأصوات، ويضاف لذلك تعرفهم على الدلالات التى تعبر عنها هذه الأصوات، وبذلك يكتمل استمتاعهم الجمالى بالموسيقى التى هى فن صوتى ذو دلالة.

* بالرغم من أن الفلسفات والنظريات الجمالية للموسيقى فى القرن التاسع عشر تختص بالتفكير الجمالى فى الموسيقى الغربية، إلا أنه من الممكن لواقعنا الثقافى الراهن أن يفيد منها فى مجال إبداع الموسيقى وتذوقها.

إن هذه الفلسفات والنظرات الجمالية قد أيدت استقلال الموسيقى الخالصة فى التعبير وأوضحت وسائلها الموسيقية فى إبراز معانيها مما لا يجعلها بحاجة للاستعانة بوسائط فنية أخرى كالشعر أو النصوص الأدبية والدرامية.

وفى ضوء ذلك يمكن للموسيقى العربية أن تتحرر من ارتباطها بالكلمات فلا تقتصر على مجال (الغناء) بل ينطلق مؤلفوها فى مجال تأليف الموسيقى الخالصة وأن يعمل الباحثون والنقاد على مؤازرة هذا النوع من التأليف ودعم وجوده وانتشاره.

من ناحية أخرى تفتح لنا الفلسفات والنظريات الجمالية المذكورة طريقا لفهم الموسيقى الغربية الخالصة (الآلية) من الناحيتين الفنية والجمالية على السواء، فنستطيع بذلك أن نوسع مجال تجربتنا الموسيقية باكتشاف عالم الموسيقى الخالصة وعدم الاقتصار على الأغنيات التطريبية التى تخلق مستمعا سلبى الطابع، وإن كان ذلك لن يتم إلا عبر التربية الموسيقية المنظمة والتثقيف الموسيقى الواسع النطاق.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع الأجنبية:

(أ) المصادر : مؤلفات هيجل وشوبنهور ونيتشه:

1- Hegel, G. W. F. Aesthetics (letures on philosophy of Fine Art), translated by T. M. Knox, London, Oxford University Press, volume II, 1975.

2- Schopenhauer. The World as Will and Idea. Trans. R. B. Haladane and J. Kemp, 3vol., London , Kegan Paul, 1883.

3- Neitzsche. "The Birth of Tragedy", translated by Clifton, p. Fadiman in his book the philosophy of Neitzsche, New York, the modern Library, 1954.

4- Nietzsche. "The Will to Power" in, Reder Melvin. A modern book of Esthetics (An Anthology), third ed., New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1960.

(ب) مراجع فى الفلسفة وعلم الجمال والموسيقى:

1- Carritt, E. F. Philosophies of Beauty, London , Oxford University Press, 1931.

2- Dahlhause, Carl. Esthetics of Music, translated by William W. Austin, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

3- Earhart, Will . The Meaning and teaching of Music, New York Wismark Educational Publications, 1935.

4- Hadow, W. H."Outlines of Musical Form" in Vivas, Eliso. Problems of Aesthetics, New York, Hol, Rinehart Winston, 1935.

5- Morgan, Gorge Allen. What Nietzsche means, Cambridge, Havard University Press, 1943.

6- Schacht, Richard, Nietzsche, London , Routldge & Kegan Paul, 1983.

7- Sullivan, J. W. N. "The Nature of Music» in Reader, Melvin. A

modern Book of Esthetics, a third ed., New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1960.

8- Weitz, Morries. Problems in Aesthetics, New York, The Macmillan Company, 1959.

ثانيا: المراجع العربية:

(أ) مراجع فى الفلسفة:

١- أحمد أمين، زكى نجيب محمود، قصة الفلسفة الحديثة (جـ ١) ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، السلسلة الفلسفية ، ١٩٤٩.

٢- د. أميرة حلمى مطر، الفلسفة عند اليونان ، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٨٢.

٣- أندريه كريسون، شوبنهور ، ترجمة د. أحمد كوى، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٨٥.

٤- روجيه غارودى، فكر هيغل، ترجمة إلياس مرقص، بيروت، دار الحقيقة للطباعة والنشر، د. ت.

٥- عبد الرحمن بدوى، شوبنهور، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٥.

٦- عبد الرحمن بدوى، المثالية الألمانية (١ ـ شلنج) القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٥.

٧- فرانكلين ل. باومر، الفكر الأوروبى الحديث(جـ ٣ ـ القرن التاسع عشر)، ترجمة د.أحمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

٨- د. فؤاد زكريا ، نيتشه ، القاهرة، دار المعارف، سلسلة نوابغ الفكر الغربى (١)، ١٩٥٦.

٩- د. فؤاد زكريا . «أفق جديد للفلسفة» فى كتابه آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.

١٠- ولترستيس، فلسفة هيجل (جـ ٢ ـ فلسفة الروح)، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، الطبعة الثانية، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٢.

١١- يانكولافرين، نيتشه ، ترجمة جورج جحا، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سلسلة أعلام الفكر العالمى المعاصر، ١٩٧٣.

١٢- د. يسرى إبراهيم، نيتشه عدو المسيح، الطبعة الأولى، القاهرة، دار سينا للنشر، ١٩٩٠.

(ب) مراجع فى الفن وعلم الجمال:

١- ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة د. ميشال سليمان، بيروت ، دار الحقيقة للطباعة والنشر، د. ت.

٢- ارنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة د. فؤاد زكريا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

٣- د. أميرة حلمى مطر، مقدمة فى علم الجمال، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٧٦.

٤ ـ د. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال(نشأتها وتطورها) القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤.
٥ ـ د. أميرة حلمي مطر، «هانزلك ناقداً موسيقياً وعالم جمال» في كتابها مقالات فلسفية حول القيم والحضارة، القاهرة، مكتبة مدبولي، د. ت.
٦ ـ إ. نوكس ، النظريات الجمالية (كانط ـ هيجل ـ شوبنهور)، ترجمة د. محمد شفيق شيا، الطبعة الأولى، بيروت ، منشورات بحسون الثقافية، ١٩٨٥.
٧ ـ إيردل جنكتر، الفن والحياة، ترجمة د. أحمد حمدي محمود، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣.
٨ـ جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة د. أنور عبد العزيز ، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٥.
٩ـ جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة د. سامي الدروبي، الطبعة الثانية، بيروت، دار اليقظة العربية، ١٩٦٥.
١٠ـ دنيس هويسمان، علم الجمال «الإستطيقا» ،ترجمة د. أميرة حلمي مطر، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، د. ت.
١١ـ د. رمضان بسطاويسي محمد، علم الجمال عند لوكاتش، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.
١٢ـ د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٩.
١٣ـ د. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٦.
١٤ـ سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور، الطبعة الأولى، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣.
١٥ـ شارل لالو، مبادئ علم الجمال «الإستطيقا»، ترجمة مصطفى ماهر ود. يوسف مراد، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، د. ت.
١٦ـ د. عزت قرني، علم الجمال ، د. م، د. ن، ١٩٨٠.
١٧ـ د. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٦.
١٨ـ د. عبد العزيز عزت، علم الاجتماع الجمالي، الطبعة الثانية، القاهرة، د. ن. ١٩٥٥.
١٩ـ غيورغي غاتشف، الوعي والفن، ترجمة د. نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة (١٤٦)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، فبراير ١٩٩٠.
٢٠ـ هيغل ، فن الموسيقى، ترجمة جورج الطرابيشي، الطبعة الأولى، بيروت، دار الطليعة، تشرين الثاني (نوفمبر)١٩٨٠.

(جـ) مراجع في الموسيقى:

١ـ أحمد المصري، «العصر الكلاسيكي» في محيط الفنون (٢ـ الموسيقى) القاهرة، دار المعارف، د. ت.
٢ـ د. آمال صادق، لغة الموسيقى (دراسة في علم النفس اللغوي وتطبيقاته في مجال الموسيقى) القاهرة، مركز التنمية البشرية والمعلومات، ١٩٨٨.

٣ـ د. آمال صادق، الموسيقى بين علم النفس وعلم اللغة» فى عالم الفكر، المجلد التاسع ـ العدد الرابع ـ يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٧٩.
٤ـ ألفرد اينشتين، الموسيقى فى العصر الرومانتيكى، ترجمة د. أحمد حمدى محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.
٥ـ ارون كوبلاند، كيف تتذوق الموسيقى، ترجمة محمد رشاد بدران، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.
٦ـ بول هنرى لانج، الموسيقى فى الحضارة الغربية (من بيتهوفن إلى أوائل القرن العشرين)، ترجمة د. أحمد حمدى محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
٧ـ ثيودروم ، فينى، تاريخ الموسيقى العالمية ، ترجمة د. سمحة الخولى ومحمد جمال عبد الرحيم، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٢.
٨ـ د. ثروت عكاشة، الزمن ونسيج النغم، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٨.
٩ـ د. ثروت عكاشة، موسوعة الموسيقى فاجنر، بيروت، دار الوطن العربى، د. ت.
١٠ـ جيزيل بروليه، جماليات الإبداع الموسيقى، ترجمة فؤاد كامل، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٧٠.
١١ـ جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة د. فؤاد زكريا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.
١٢ـ د. حسين فوزى، الموسيقى السيمفونية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٥.
١٣ـ سمير الحاج شاهين، روح الموسيقى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، نيسان (أبريل) ١٩٨٠.
١٤ـ د. سمحة الخولى، القومية فى موسيقى القرن العشرين، الكويت، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (١٦٢)، يونيه ١٩٩٢.
١٥ـ صالح عبدون، الثقافة الموسيقية، القاهرة، «العالمية» للطباعة والنشر، ١٩٥٦.
١٦ـ د. عواطف عبد الكريم، «تعدد التصويت فى الموسيقى»، فصول، المجلد الخامس، العدد الثانى، يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٥.
١٧ـ د. فؤاد زكريا، «الموسيقى فى القرن التاسع عشر» فى محيط الفنون (٢ـ الموسيقى)، القاهرة، دار المعارف، د. ت.
١٨ـ د. فؤاد زكريا، التعبير الموسيقى، الطبعة الثانية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٠.
١٩ـ فرج العنترى، هذه هى الموسيقى ـ فى النقد والتاريخ، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٨.
٢٠ـ د. محمود أحمد الحفنى، «الجمال فى الموسيقى»، المجلة الموسيقية، العدد ٥٩، يناير ١٩٧٩.
٢١ـ هوجولايختنتريت، الموسيقى والحضارة، ترجمة د. أحمد حمدى محمود، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٤.
٢٢ـ يوسف السيسى، «الموسيقى فى ضوء علم الجمال» ، المجلة الموسيقية، العدد ١٣١، نوفمبر ١٩٧٦.

للنشر في السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

صدر مؤخراً فى سلسلة

الإصدارات الخاصة

64- الحركة العمالية في مصر.......................... د. رؤوف عباس

65- مواقيت التعرى............................ هدرا جرجس

66- سمير عبد الباقي.. طفل السبعين في عيون الآخرين.........

مجموعة من الكتاب والباحثين

67- مدخل في الموسيقى............................ محمد قابيل

68- ثومة حكاية فيلم لم يكتمل .... الأمير أباظة

69- بوابة جبر الخاطر .... محمد مستجاب

70- الفن وأحواله .... أحمد فؤاد سليم

71- الصعيدى والصعيديات................................ عدلى رزق الله

72- الزحام .... يوسف الشارونى

73- قصة السد العالى.................................. طاهر أبو فاشا

74- المسرح الإقليمي.. مسرح المستقبل .... عبد الغنى داود

74- المسرح الإقليمي.. مسرح المستقبل .... عبد الغنى داود

75- رءوف عباس.. المؤرخ والإنسان .... مجموعة كتاب

76- فن الحياة مع المراهق............ د. بينجامين سبوك - تحرير : منير عامر

77- تربية الأبناء في الزمن الصعب ....د. بينجامين سبوك - تحرير: منير عامر

78- حديث إلى الأمهات........... د. بينجامين سبوك - تحرير : منير عامر

79- مشكلات الآباء في تربية الأبناء..... د. بينجامين سبوك - تحرير : منير

